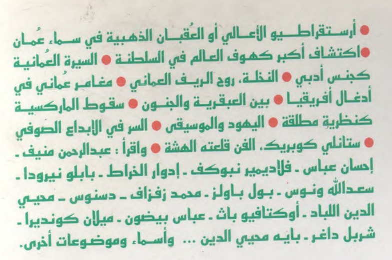


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



- أرستقراطيو الأعالي أو العُقبان الذهبية في سماء عُمان
- اكتشاف أكبر كهوف العالم في السلطنة
- السيرة العُمانية كجنس أدبي
- النخلة، روح الريف العماني
- مغامر عُماني في أدغال أفريقيا
- بين العبقرية والجنون
- سقوط الماركسية كنظرية مطلقة
- اليهود والموسيقى
- السر في الإبداع الصوفي
- ستانلي كوبريك، الفن قلعته الهشة
- واقرأ : عبدالرحمن منيف - إحسان عباس - فلاديمير نبوكف - إدوار الخراط - بابلو نيرودا - سعدالله ونوس - بول باولز - محمد زفزاف - دسنوس - محيي الدين اللباد - أوكتافيو باث - عباس بيضون - ميلان كونديرا - شربل داغر - بايه محيي الدين ... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩٩م - ربيع الأول ١٤٢٠هـ



،سة: عبدالرحمن بن علي الهنائي، سلطنة عمان.

لوحة الغلاف الأول بريشة: موسى عمر، سلطنة عمان.



رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد التاسع عشر - يوليو ١٩٩٩م
الموافق ربيع الأول ١٤٢٠هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - فاكس: ٦٩٤٢٥٤(٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد.: الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان.

حول المشهد الثقافي العُماني وحزمة الأوهام الجميلة

يتضح المشهد الثقافي العماني، شعرا وبحثا وسردا في بعض نتاجاته عن تلك الروح الباحثة وسط المنجَز المتحقق عربيا وعالميا، عن ملامح هوية ابداعية خاصة. وإذا كان القديم حقق هذا البحث عبر تراكم الأزمنة والنتاجات في مجالات مختلفة، فالجديد يتوسل طرائقه في الوصول الى صوته وهويته الابداعية، ليس على خطى الماضي وعلى ضوء معيارها الصارم، لكن عبرها وفق ما يقتضيه شرط المعيش والراهن. رغم الأخطاء والعثرات الكثيرة التي تصاحب عادة كل ابحار جديد في الكتابة كما في الحياة.

التغيرات والتصدعات التي أصابت بنية المفاهيم والتصورات في الكتابة والحياة عالميا وعربيا، أصابت بالضرورة البنية العمانية في الصميم، كونها جزءا من هذا العصر وتقلباته وعواصفه.

تبدو الرحلة شاقة ومليئة بالهوام، اذا عرفنا أن العُماني جاء الى العصر و«حداثاته» وانشطاراته متأخرا نسبيا حتى عن أقرانه وأبناء جلدته.. هناك بحث دائب ولاهث عن هوية إبداعه وصوته وسط هذه الجلَبة الكونية التي تضيع في تضاعيفها وأنفاقها هويات الشعوب والوجوه والابداعات تحت يافطات أوهام كالكونية والعالمية و... كما يروّج الكثير هذه المفاهيم التي لم تُستوعب في منطقتنا، وأُخذت على نحو سطحي، كما أخذ مفهوم «الهوية» والخصوصية في سياق النظرة الضيقة الى الخصائص والهويات التي هي ليست ماهيات ثابتة. والنظر إليها في ضوء هذا التغير الذي يعصف بالعالم، في الاصطدام «بالآخر» والتفاعل معه، هذا «الآخر» الذي يواصل حتمية الهيمنة المطلقة على المصائر الى زمن يطول أو يقصر.

* * *

عبر البحث في المناطق الوعرة للمعرفة واللغة والحياة الذي توارثه العماني عن أسلافه وقدمائه، أولئك الأسلاف الذين أبدعوا رحيق فكر فريد وسط شروط حياة قاسية - شجرة الانساب الروحية للبحث هذا، يمكن اكتشاف الصوت الخاص القادم من فجاج القرون كما هو قادم من أعماق الراهن والمعيش.

عبر هذه المناطق وليس عبر الاستسهال والتطفل الثقافي أو افتعال المواقف والهذَر الكلامي، باسم «الحداثة»، الذي يمس مقدسات الناس، ويعتدى على مناطق شعورهم العقائدي والقيمي.

عبر هذا البحث يمكن للابداعات العمانية أن تحظى باحترام الآخر واعترافه الذي تفرضه قوة الابداع والمكابدة والتميز. وفي المسار نفسه لابد من ارتباط الأدب بمكانه وإطاره الروحي الجغرافي والتراثي، وتأصيله إبداعيا بهذه العناصر، كي ينقذ نفسه من الانسحاق تحت سطوة النموذج وسحره كما نرى في كتابات كثيرة. التراث العماني في مختلف تجلياته وعصوره، إذ فهمناه عبر وعي نقدي، مَعين لا ينضب لدنا بضياء الجذور وعمقها وطرائها. نستلهم رموزه التاريخية والأسطورية ونستلهم طقوسه وتضاريس مكانه ومُتخيَّله الجمعي. هذا المُتخيَّل وهذه الطبيعة بمناخاتها المكانية والزمانية التي تصل حد الغرابة والادهاش لـ«ميتافيزيقيا المكان» تشكل مادة خاما، غنية للكاتب والفنان وكذلك الجيولوجي والرحالة. يملؤها بشواغله وهواجسه، وتتحول الى محور لانشغالات الابداع وأسئلة الوجود. وهي طبيعة بكر، صافية. طاغية في حضورها حد القسوة والتدمير. لكن في ثنايا هذه القسوة، ثمة شجر، ثمة عشب ندي ورقيق ينتزع حياته من براثن بحر صخري هادر. أو صحراء تاه الأدلة في تخومها وكثبانها. ومحيطات وبحار يجثم موجها في ليل المخيِّلة: لنتأمل شجرة الأثل في الأودية الجافة إلا من

قدمت بكلية الآداب، جامعة السلطان قابوس، أجري عليها تعديل، بما يتناسب مع فصلية ثقافية.

بقايا مسيل قديم. حفنة النخل في نحر الجبل المأهول بالجوارح والوحشة. ربما أكثر إثارة للخيال وأكثر تمثيلا لروح إنسان العصر ، رغم الفوارق التي تبدو أسطورية في اتساعها، هذه الروح المشروخة في العمق والمستوحشة رغم انغراسها وسط حشود التكنولوجيا وأدواتها والصخب الجماعي الكبير. ألم يتحدث «نيتشه» عن الكتابة ، تلك المسكونة بفحيح الصحراء وجذور العزلة؟ ربما هي أكثر إثارة وتمثيلا من غابات المدن الكبيرة المفعمة بمظاهر الجمال والراحة . إن هذه الأخيرة كرسها الوعي الأوروبي السائد كنموذج وحيد للجمال يحُتذى ويُقلد وما عداه قبيح وفظ. عين الفنان الحقيقي تعرف كيف تغرف الجمال من تلك الفظاظة وتلك الوحشة وذلك السديم البعيد.

هناك أيضا على صعيد المعيش الطبيعة الاجتماعية ذات السمات الانتقالية والتحولية عبر مراحل التاريخ، تغري بالبحث والكتابة والرصد.

* * *

هناك البحث المعرفي الذي يمضي قدما في اضاءة التراث العماني ودرسه في ضوء المناهج الحديثة للعلوم الانسانية فهذه المعرفة التراثية إذا درست وقدمت بشكل مقنع بعيد عن العشوائية التي طبعت الكثير من التحقيقات الخاطئة التي أساءت الى الكتابة الأصلية أيما اساءة . إذا ما تحقق ذلك يشكل اضافة حيوية للثقافة العربية. والقيام بهذا الحفر في ثقافة التراث المنتشرة ليس في عُمان فحسب وإنما في امتداداتها التاريخية مثل افريقيا وشرقها خاصة. وما قدمه في الفترة الأخيرة كل من عبدالله الحراصي ومحسن الكندي وعبدالملك الهنائي ومحمد المحروقي ومحمد البلوشي وعبدالرحمن السالمي وشريفة اليحيائي وهلال الحجري وآخرون ـ مثالاً لا حصرا ـ نموذج لهذا الاستقصاء والحفر والتوثيق.

بهذا المعنى ليس التراث استعادة فلكلورية وإنما إعادة خلق وتجديد وابتكار، وهذا ما نشاهد ملامحه الأولى في الجيل العماني الجديد عبر جامعة السلطان قابوس وأفراد ومؤسسات أخرى، نتمنى تفعيلها وتكاتفها للقيام بهذا العبء الحضاري الصعب. وليس تركها هكذا واجهات تصفر فيها الريح ويرتادها اللاعبون للتسلية والندوات الموسمية.

ليس هناك تحديث أو تجديد في الأدب وغيره الا عبر هذا التواصل الخلاق مع الجذور والينابيع . وما أحوجنا في أفق هذا العصر المدلهم الى خلق منابر حقيقية لحماية وتنمية الابداع ووقائع الروح من الافتراس الزاحف بتقنياته المختلفة في تسويق وتسويغ كل ما هو رخيص ومدمر لروح الانسان ونبضه وإمكاناته رغم ظهوره بعكس حقيقته وفحواه.

* * *

نقطة أخرى تتعلق بالحوار المعرفي وإشاعته في وسطنا الثقافي. إذا كان هذا الحوار منجزا بين أزمنة المعرفة العمانية وطبقاتها فلابد منه حتما بين أطراف الثقافة الواحدة الراهنة. فمهما اختلفت الوجهات والآراء والأمزجة. فعبر هذا الحوار الجدي يمكن التوصل الى ما هو مشترك وانساني وعميق. أما التقوقع والانغلاق على الرأي الواحد والفكرة الواحدة التي لا يطالها الشك في شيء ،فلابد يفضي الى جحيم التطرف والانحياز الأعمى الذي نشهد تجسيداته البربرية على امتداد الساحة العربية والعالم من كل الطوائف والأديان والاتجاهات.

حين يأتي طالب علم ويمتنع عن قراءة مجلة وُجدت لتخاطبه وتتبنى حوارا مع عقله وخياله مثل مجلة «نزوى» بحجة أنها صنيعة «العصريين» و«العلمانيين» أو أي شيء آخر، أي عبر إشاعة تبناها كفكرة مسبقة بنى عليها موقفا حاسما ، فهذا أحد أمثلة سلوك الانغلاق المخيف. وما أسهل أن تشكل الاشاعات وعي الناس في غياب حوار ثقافي حر وصريح. عبر هذا الحوار نستكشف أن شقة الخلاف ليست بهذا الاتساع الذي لا يلتئم ، وأن العلامة العماني الخليل بن أحمد جدنا جميعا. وهو لم يأت لسجننا في قوالب وأقفاص يسري مفعولها عبر الأجيال وإنما أتى لتنويرنا بنور العقل والموسيقى والمعرفة.

وأن انتماءنا وحنيننا إليه وإلى رموز الثقافة العمانية الكلاسيكية هو حنين الى الأصول والمنابت الثقافية الأصلية. وهو انتماء قوي مهما شطت المسافة وتبدلت الأحوال. لكن هذا الحنين وهذا الانتماء بدل تحنيطه وتحويله الى «تابو» نفتحه على أسئلة المعرفة والعصر وإشكالاته وأساليبه وبهذا نكون أكثر وفاء لطفولتنا ومرابعنا الأصلية.

الدارس للثقافة العمانية عبر تاريخها العريق سيكتشف حركية هذه الثقافة في طبيعتها الحوارية والجدلية مع الخصم والصديق وصاحب الرأي، كونها ثقافة تنبني وتتأسس على خلفية مرنة ومتحررة من حيز الانغلاق المسبق الحاجب لأي أفق اجتهاد وحوار وتجديد.

النص الكتابي الذي أضحى تراثا هو ملك مشترك للقراء والباحثين والمشتغلين في حقول المعرفة المختلفة وليس حكرا على فئة دون غيرها وهو (النص) مشحون لا محالة بطاقة من الدلالات تصل أحيانا حد التناقض بين مقاربة وأخرى

ومشحون بفضاء التأويل والاختلاف.

من هذا المنطلق لا تُعطى النصوص التراثية أو غيرها الحق بامتلاكها المطلق لأي تأويل كان من باب الوصاية واحتكار الحقيقة التي هي في جوهرها حمّالة أوجه.

في هذا السياق تحاول مجلة [illegible] ثقافيا ومعرفيا متعددا يجمع الـ[illegible] فضائه العماني ليضرب في جغرافيات روحية ومكانية [illegible]، تتحرك في احشائه الاتجاهات والمياه التي تمور بها انساق المعرفة.

الحروب التي تصل حد التهريج بين الحديث والقديم وبين أشكال التعبير المختلفة من موقع احتكار الحقيقة والمثال هي حروب مجانية. وتظل «الحداثة» هي ذلك المشروع الناقص طالما لم يغزُ الذات في خضمها وتناقضاتها ورعبها، وبقيت تهويمات لفظية. وطالما لم ينل إلا من بنيات وتصورات اللغة والأدب، ولم يمتد الى البنيات الاجتماعية والتكنولوجية، وهو مفهومه العربي الماثل للممارسة والتطبيق، وتظل ناقصة، كما أشرت إذا لم تنطلق من شروط واقعها وإرثها الروحي وتجاوزت تقليد «الآخر» الى هضمه واستيعابه في سياقاتها وأفقها. وتظل ناقصة حتى وهي تتوسل كل ذلك، طالما أن الابداع هو ذلك النزوع الساعي دوما الى الاكتمال وسمته الابداعية تكمن في هذا السعي وليس في وهم الاكتمال.

* * *

في الفترة الأخيرة بدأت الاصدارات العمانية تأخذ طريقها متوزعة بين فروع شتى للأدب والفن والمعرفة. ورغم تركيزنا على النوع والصفة والموهبة الخاصة، فمازلنا بحاجة الى تراكم كمي في الأنواع المختلفة حتى يتسنى فرز ذلك النوعي المحلوم به والذي يمثل الروح الحقيقية للأدب العماني (أما الزَبَدُ فيذهب جفاء). بهذا المعنى لابد من انتظار «الزمن» كي يعمل عمله في الانضاج والاستواء بجانب السعي وتهيئة المناخ. فلا نتوهم ضربة العبقرية الصاعقة التي ستطيح بالمشهد رأسا على عقب. إن ذلك وَهْمٌ يضاف الى حزمة أوهامنا الجميلة وفي مسار الأوهام التي تغرّد ماضية في سربها - وكلٌّ منّا له أوهامه - هناك نوع من الترويج لليأس الجاهز، اليأس المعلّب الذي يتلبس حالة من السلب والرفض المسبق قبل الدخول في مختبر الوقائع والأشياء، وليس اليأس الخلاق الذي هو قوام الأدب في استبطان مأساة الوضع البشري، ذلك «اليأس الذي تأتي من جهته الحياة» حسب السينمائي السويدي برجمان. إنما اليأس الشبيه بالقنوط البراني الذي لم يشتبك بالحياة بالمعنى الحقيقي. نوع من استدعاء فشل نظري، شعاراتي، مهمته المحافظة على لمعانه الخارجي كميزة وتفرد. لذلك فهو يخترق الذات بوهمه وايحائه البعيد ولا يخترقها بطاقة الابداع التي تتجسد أعمالا ونتاجات.

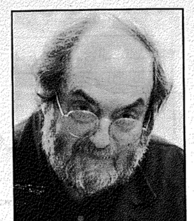
[illegible]ذا اليأس المستعار، مثل الكثير من القيم المستعارة في [illegible]يحن [illegible]خطورة وتبشيرية مبطنة عن توأمه المتفائل في حياته المتوجة بخاتمة المسلسلات السعيدة، العربية والمكسيكية. ولا يقل خطورة عن مجموعة القيم النظرية والسلوكية المستعارة من ترسانة الجاهز في الفكر والسلوك. انها مجموعة الاقنعة البائسة التي تحاول ستر خواء الذات و«تهميشها» لصالح الافتعال والانتحال بأكثر المعاني فجاجة للكلمة. وكلها افرازات الثقافة الاستهلاكية الريعية، اختراق لاواعي أحيانا لسطوتها ونفوذها وهذا ما نشاهده في بلدان خليجية وعربية وبمستويات مختلفة.

* * *

في تصوري، وهو تصور يشاركني فيه كثيرون، أن الكاتب العماني بجانب عبء الكتابة وانجازها الابداعي، لابد أن يلعب دورا في المساعدة والتكاتف على تأسيس أو تفعيل أطر هذه الكتابة وأوعيتها. ففي حالتنا لم نرث من أسلاف لنا أطرا وتكوينات وتقاليد وإنما علينا القيام بهذا الدور مهما كان شاقا تحت سقف القوانين والامكانيات المتاحة. فالمؤسسة لا تخلق كتابا ولا مبدعين وليس ذلك دورها، الذي هو في جوهره إداري إشرافي، لكن عليها تقديم الدعم وتيسير السُبُل التي يستطيع الكتاب والفنانون عبر مبادراتهم وجهدهم من خلالها الاستمرار والقيام بدورهم في التاريخ. ولو في حدود الحيز الذي يتيحه هامش العصر في إيقاظ الروح والضمير من الاندثار. وهذه الأطر تشكل جزءا من منظومة القيم المرئية التي تتجه الدولة الى انجاز حلقاتها في المرحلة المقبلة.

لقد تحدثت عن بعض النقاط في الثقافة العمانية - وربما تحدثت عن بَداهَات لكن هذه البداهات هي الضاغطة وبحاجة الى نقاش وإعادة نظر باستمرار. وهناك إشكالات كثيرة تخترق هذه الثقافة لا تسعها هذه العُجالة، لكن عبر الحوار؛ حوار الاختلاف قبل الاتفاق، تتضح جوانب كثيرة تلفها الظلال والعتمات.

سيف الرحبي



المحتويات





ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

نزوى | استطلاع

أرستقراطيو الأعالي

العُقبان الذهبية في سماء عُمان



النص والصور

مايك براون

تعد سلطنة عمان فردوس عشاق مراقبة الطيور، فموقعها على مفترق طرق ثلاثة ، هي أهم مناطق الطيريات في العالم، يمنحها الفرصة لاستيطان تشكيلة هائلة من السلالات، إضافة الى استقبالها مرتين كل عام لزيارات من الطيور المهاجرة. وتنتشر أنواع كثيرة من تلك الطيور بطول السواحل العمانية، وعبر مواقع أثبتت أحدث الدراسات أهميتها العالمية كموطن غذاء لهذه الطيور.

الترجمة

أشرف أبواليزيد



العقـاب الذهـبي اليـافع

لكن وفي الربـع الخالي، وبـاقصى منطقـة وأنآهـا وأكثـرها إقفـارا، يعيـش أنبل الطيـور العمانية على الاطـلاق« العُقاب الذهبي» حيث يعد هذا الطـائر كائنا لا يبارى بجناحيه اللذيـن يبسطهما فيتخطيان المتريـن، فيما يزن حتـى ستة كيلـوجرامـات، مما يجعـل له رؤيـة مهيبة حينما يحلـق فـوق كثبان الـرمال والسهول المغطـاة بـالحصى . ويعـرف العُقاب الذهبي علميا باسم : Aquila Chrysaetos .

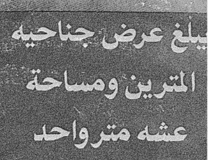
والصورة الشائعة عن هذا العُقاب الذهبي ليست بالتأكيد كونه طائرا صحراويا. فغالبا ما يتم تصويـره على خلفية مـن الجبال الصخـرية كما هـو في المناظـر التي اعتـدناهـا في سلاسل جبال الهيمالايا وروكي الأمريكية والمرتفعات الاسكتلندية.

ويعد هذا العُقاب كذلك الأكثر انتشارا في العالم بأسره، من سيبيريا وعبر القارة الآسيوية ، الى أوروبا وشمال افـريقيا والجزيرة العـربية، بألـوانه وأحجـامه التي تختلـف بشكل بسيط كلما اختلفت تشكيلته.

وقد شاهدتُ العُقبان الذهبية للمرة الأولى بالسلطنة في العام ١٩٨٠ ، بينما كنت استكشف طـريقا لخط أنـابيب بـوسـط عمان، استوقفنـي آنـذاك مشهد لا أنسـاه ، انتبهت عينـاي لشجرة وحيـدة كما لو كـانت تتخـذ ذلك المكـان بين الكثبان لجذب الانتبـاه، يعلو قمتها طائر ضخـم جدا، ذو لون بنـي داكن. وعندمـا قدت سيـارتي بحذر تجاهها، رأيـت طائرا آخر، لكنهما سرعان ما حلقا قبل وصولي للشجرة التي فحصتها بينما الطائران في الأعالي ، لأجد عشـا كبيرا ومتسخا، وقد غطته نثـارات من بقايا أرانـب برية وطيور الغـداف بنية العنق. ولحسن الحظ عاد أحد الطائرين مما مكننـي من التقاط صورة له، لاكتشف لاحقا انني شاهدت عُقابا ذهبيا يافعا ـ وهو أول حدث من نوعه في السلطنة لعُقاب بهذا العمر.



لحظة انطلاق العُقاب الذهبي



كان استنتاجي الواضح أن هذه العُقبان الذهبية تتناسل هنا في السلطنة، لكن الحذر كان مطلوبا قبل نشر مثل هذا النبأ. فحتى [illegible] الوقت لم يسمع أحد عن العُقبان الذهبية في عُمان، وكان السجل الوحيد المدون عن تواجدها في شب [illegible] [illegible]بية لا يعد[illegible] [illegible]جود عش على نتوء صخري في مدينة جدة قبل ذلك التاريخ بنحو [illegible]

و[illegible] [illegible] [illegible]ان على كون السلطنة موقعا لتناسل العقبان الذهبية. كنت استكشف قطاعا آخر من خط الانابيب يبعد حوالي [illegible] كيلومتر عن أول موقع، وهناك اكتشفت عشا لـ[illegible]خين ضخمين، غطاهما القش، ويبلغ عمرهما أسبوعا أو [illegible]نين.

عدت لزيارة الموقع بعدها بأيام مع مايكل كالاجر، من متحف عُمان للتاريخ الطبيعي. وتصف كلماته البليغة ما شاهدناه صباح ذلك اليوم:

[في صباح بارد تمسده الرطوبة شاهدنا، مايك وأنا، عُقابا بالغا جاثما على ذلك العش، بينما الفجر ينبلج نوره. في البداية كان العُقاب واقفا بلا حراك، بظهره المحدودب المتجه لنا وللشمس، التي بدأت في الصعود لكرسي إشراقها، وبدأ العُقاب في تسوية ريشه في تباه، وسرعان ما طار، محلقا فوقنا في دوائر آخذة بالاتساع، اتجه بعدها الى ربوة نائية. وفي لحظة وصوله، وبحركة هجوم مباغتة انقض على الحدود الداكنة لرفيقته الرابضة على الحافة هناك، مرة بعد أخرى، حتى غيرت اتجاهها. وانتهت اللعبة وحلق طائرنا عاليا، حتى اختفى عن العيون.

وفي منتصف النهار على وجه التقريب، عاد أحد الأبوين، محلقا أدنى قمة الشجرة وبين مخالبه النصف الخلفي لأرنب بري، وكان واضحا لدى رؤية حوصلته المتضخمة أين ذهب النصف الأول! وفي برهة اقترب من العش وابتعد، تاركا الفرخين يتنازعان على تلك الفريسة التي لا تزال دافئة] (من عُقبان الرمال الذهبية، PDO News ١٩٨٤).

في الشهر التالي (فبراير ١٩٨١) كنت قادرا على



درس طيران ـ ممارسة الاتقان

برهنة نهائية بأن اكتشافي الأول كان عشا لعُقاب ذهبي. فقد وجدت حينها، وفي عش بنفس الشجرة فرخا وحيدا غطاه الزغب ـ عُقاب صغير ـ بينما بدأت ريشاته الداكنة تحاول الظهور عبر اللون الأبيض. وفي نهاية الشهر، شاهدت عُقابا بالغا في نفس موقع العش، مع فرخ آخر أكبر حجما وأقل ارتفاعا.

وبدأت بعد تلك الاكتشافات الأولى اكتشافات أخرى لمواقع أعشاش بالمناطق الداخلية. ويعلم كلنا وجود نحو دستة من المواقع التي يقدر أن يكون نحو ٤٠ فرخا من العُقاب الذهبية قد كبر بها خلال السنوات الماضية، ولا شك أن هناك مواقع لم تكتشف بعد بغض النظر عن حجمها.

ويبلغ عش العُقبان نحو المتر عرضا ـ ويتم اخفاؤه بمهارة في قلب إحدى أشجار السيح. وكانت الاكتشافات جميعها بمحض المصادفة، أو نتيجة لبحث منهجي عبر الاشجار بالمناطق التي تشاهد بها العُقبان الذهبية البالغة. ولحسن الحظ وبفضل تقليص نسبة إقلاق الطيور الى حدها الأدنى، تعود العُقبان الذهبية البالغة للتناسل في نفس العش عاما بعد آخر. ويسمح لنا هذا بالتعرف على خط نجاحاتها في التناسل وكذلك فشلها.

فعلى سبيل المثال، وبأول مواقع الأعشاش التي اكت[illegible]ا، كانت العُقبان هناك جادة، فخلال ١٠ سنوات من ١٢ سنة جرى فيها مراقبة العش شغل العش دائما، ونمى خلال هذه الفترة [illegible]يرا.

لكن عُقبان عُمان الذهبية قدمت [illegible] الصحراء أحد أهم ظروف التكيف وأكثرها طرافة:

حيث تم تعديل موسم التزاوج الطبيعي حتى يستفيد بشكل كامل من شتاءات الصحراء الباردة. ففي الأقطار ذات الطقس الشمالي حيث تتناسل هذه العُقبان، فإن دورة التزاوج تبدأ مبكرة في كل عام جديد. ولكنها هنا في السلطنة تستمر طوال الشتاء، مع تزاوج في أكتوبر، ووضع البيض واحتضانه في نوفمبر، الاحتضان الذي يتناوبه الأبوان، اللذان يزينان البيض ببقايا خرق بالية، وأوراق، ونباتات طازجة، حتى تبدأ



لحظة التهـام الارنـب البـري

تعلم مهارات القنص والتحليق تبقى مهمة الصغار وحدهم!

[illegible] [illegible] روج أوائل يناير.

ومن الم[illegible] ن عدد [illegible] اثنتين - وأحيانا ثلاثا - ولكن [illegible] طائر واحد فقط منها، حيث [illegible] الفراخ التي تتلوها بثلاثة أو أربعة أ[illegible] [illegible]عون بها خارج العش. ولكن حالما ينبت ريش[illegible] [illegible]حصل على كفايتها من الطعام [illegible] سعيدة [illegible] الحياة.

في صغرها تقوم العقبان الصغيرة بالتقاط الطعام من الأبوين ، اللذين يقدما[illegible] شرائح اللحم من فمهما بعد مضغها. وأحب ما تلتهمه عُقبان عم[illegible] الذهبية هو أرنب الصحراء العربية البري [اسمه العلمي (Leupus Capensis Cheesmani)]، وهو من أكثر الثدييات الصحراوية شيوعا، رغم أنه نادرا ما يُرى لأن فروته الرملية اللون الشاحبة تجعل من الصعب رؤيته أمام الرمال، كما تأكل العُقبان الذهبية كذلك العظايا والقنافذ وسلالات الطير الأصغر منها، وحتى الجيف حينما لا يتوافر الطعام الطازج.

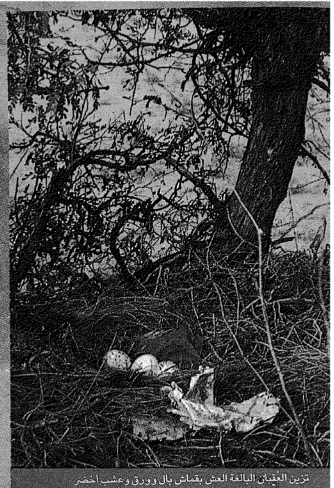
ويدعى بعض البدو أن العُقبان الذهبية تلتهم أطفالهم وشياههم من وسط القطعان. لكن لدي احساسا أكيدا بأن العُقاب لا يهاجم أية قطعان قوية تحت الحماية - رغم أنه قد يتسلل ليحمل خاطفا حيوانا يحتضر أو جثته مما يجعله لا يستحق سمعته هذه بين هؤلاء الرعاة.

ومثل طيور قناصة أخرى كثيرة، نجد العُقاب الذهبي يقذف بما لم يستطع هضمه (من عظام وفراء)، الأمر الذي يجعل من الممكن تحليلها، لاكتشاف المزيد عن وجبات الطيور ومعظم ما جمعت من هذه البقايا تبدو مخلفات الأرانب البرية.

بعدما تفقد فراخ العُقبان زغبها الأبيض، وينمو ريشها الأكثر دكنة سمة للبلوغ، يكون شهر مارس قد بدأ وتكون هي جاهزة للتأهل، ويبدو أنه رغم مهارة العُقبان البالغة في الطيران ، إلا أن تعلم مهارات التحليق والقنص تبقى في واقع الحال مهمة الصغار وحدهم. ولا أزال أذكر مرة كنت أراقب فيها عُقابا يتعلم القنص،



عقاب صغير [illegible]



تزين العقبان البالغة العش بقماش بال وورق وعشب أخضر

كما كـان يبـدو. وكـان الجو عـاصفـا، وهـو يخطـيء بمحاولـة الهبوط عكس الريـح، التي قلبتـه في ثلة مـن الرمال والـريش، ليستقر على ظهره ! وتتشبث المخالب القويـة بالهواء قبـل أن تعدل وضعها ، نـافضا الـرمال والتراب من على ريشه.

وتبقى العُقبان اليافعة حول موقع العش قرابة الشهرين، بعد تعلـم مهارات التحليق والقنـص في كنف أبويها (اللـذين يطعمانها حتـى ذلك الحين). وفي وقـت ما مـن شهـر مايـو، وحينما تشتد الحرارة بدرجة لا تحتمل في وسط عُمان تغادر العُقبان أعشاشها الى بقعة ما ، لا تزال مجهولة.

ورغم مشاهدتي لمجموعة من ستة عُقبان قرب واحة على تخوم الربـع الخالي، خلال شهر أغسطـس ، فليس هنـاك من دليل كاف على معرفة ما يحدث لها: هل تطير الى جبـال ظفار ذات الطقس الأبـرد، أو الى الجبـل الأخضر، أم أنها تغـادر السلطنة كليا؟!

لكن المؤكد أنه في شهر أكتوبر ، ستعود العُقبان البالغة الى العش ذاته لتبدأ دورة حياة تناسلها مرة أخرى.

وبغض النظر عن حجمها [illegible] الأعـداء الضبيعيين [illegible] تظـل في [illegible] الصغيرة على وجه خاص [illegible] المتكررة. فبعد اكتشـ[illegible] [illegible] عشر [illegible]عد أقل مـن شهر [illegible] ميعهـا قد قتلـت، وعلى عنقهـا آثار أسنان [illegible] مخالب تعود في حالتها الى احدى الطرائد المفترسة.

لكـن يبقى [illegible] الأول . ويبقـى الاكتشافات التي [illegible] من قبل [illegible] والبدو [illegible] تلـك الاعشـاش والعُقبان الصغيرة التي قد تُقتل أو يتم أسرهـا حية اعتقاداً بقيمة مادية لها.

ويبقـى الأمـل في الوعـي المتنـامـي بالبيئة لتـوفير الحمايـة لهذه السـلالات ، ممـا يعد بمستقبل زاهـر لتلك الطيور القناصة، التي تستوطن السلطنة.

Mike Brown : Aristocrats of the Air (in) A Tribute to Oman, No. 11 pp. 152 - 156

تحت أبهة السطح المهيب بعُمان تكمن كهوف غنية بالـزخارف الطبيعية وممـرات عميقـة وأنهار وبحيرات تكـونـت عبر آلاف السنين بفعـل الميـاه الجاريـة . حيث تتسرب ميـاه الأمطـار خـلال الشقوق والفتحـات وحفـر الاذابة المثيرة للعجب، لتعاود الظهور بعد ذلك وبطريقة مدهشة على هيئة ينابيـع. وقد استطـاع الانسان عبر حملاتـه الاستكشافيـة أن يسبر أغوار بعض من ممراتها الخفية الممتدة من الجبال الى البحر.

الكهوف العُمانيـة متاحـف الأسـرار

اكتشاف كهف طيق أكبر كهوف العالم

- سمير حنا
- محمد بن علي البلوشي
- فرانك مالكير

مقدمة :

يبدأ تكوين الكهوف عن طريق إذابة صخور الحجر الجيري بمياه حمضية تنتج عن إذابة مياه الأمطار لثاني أكسيد الكربون الموجود في الهواء أو في التربة الغنية بجذور النباتات والتي ترتفع فيها نسبة الكربون.

وعبر آلاف السنين تستمر عملية الإذابة هذه ببطء عبر الشقوق ومناطق الضعف في الصخور الجيرية مكونة كهوفا تحت أرضية . وتعتبر محافظة ظفار واحدة من مناطق عُمان التي تنفرد في هذا الجانب لاحتوائها نوعا من التربة تكونت خلال فترات الأمطار الموسمية (فصل الخريف) التي تستمر لعدة شهور من كل عام . إن لتواجد هذا النوع من التربة دورا كبيرا في رفع درجة حموضة مياه الأمطار المذاب فيها ثاني أكسيد الكربون من الجو. عند تغلغل هذا المحلول الحمضي في مسام هذه التربة الغنية بالكربون تتآكل الصخور الواقعة أسفل التربة مما يؤدي الى حدوث ظاهرة «تعرية ما تحت التربة» (Subsoil erosion) التي تشتهر بها محافظة ظفار ، حيث تكشف هذه الظاهرة عن أجزاء من النتوءات الصخرية المتآكلة ذات الأشكال المختلفة . أما الجزء العلوي للصخور التي تقع أسفل التربة فيكون أكثر وضوحا عند انجراف التربة بعد شهور الخريف التي تهب فيها الرياح الموسمية . إن هذه الظاهرة التي تتميز بها محافظة ظفار تعد أحد العوامل الرئيسية التي جعلت المنطقة غنية بأعداد كبيرة من الكهوف وحفر الإذابة تفوق تلك الموجودة في بقية أجزاء عُمان.

من بين الكثير من الظواهر الكهفية المتوزعة في كهوف عُمان عامة سنتناول فيما يلي وبإيجاز بعض خصائص التراكيب والتكوينات التي تزخر بها [illegible] التالية : مجلس الجن (خشلة مقندلي) ، الهوتة و[illegible] صحور، إضافة الى حفرتي الإذابة بطوي أعتير وطيق.

كهف مجلسْ الجن (أو خشلة مقندلي):

يحتوي هذا الكهف الذي يقع في هضبة سلمى الكاريستية بجبل بني جابر على ثالث أكبر غرفة كهفية Cave chamber في العالم. إذ يزيد حجمها على ٤ ملايين متر مكعب. وهي أكبر حجما من أكبر أهرامات الجيزة وبإمكانها استيعاب أكثر من خمس أبنية بحجم فندق قصر البستان الشهير بمسقط.

ولهذا الكهف ثلاثة مداخل جميعها تفضي إلى غرفة الكهف الرئيسية . وللوصول إلى أرضية الكهف عبر أي من هذه المداخل لابد من الهبوط بحبل عبر المسافة التي تشكل فضاء الكهف الداخلي الفاصل بين الفتحات العلوية وأرضية الكهف والتي (أي المسافة) تتراوح ما بين ١١٨م الى ١٥٨م. لذا فإنه من العسير جدا الولوج الى هذا الكهف إلا لعلماء الكهوف المحترفين أو لهواة التسلق المهيئين بدنيا والمزودين بمعدات التسلق اللازمة.

لقد وصف دونالد ديفسون (١٩٨٥) الغرفة الرئيسية للكهف على أنها تتخذ شكل قبة طولها ٣٠٠ م وعرضها ٢٠٠ م ولها سقف يصل ارتفاعه الى ١٢٠م تقريبا أما مساحة سطحها فيبلغ حوالي ٠٠٠ر٦٠م^{2}.

وقد تم حديثا استكشاف ممرات تصل ما بين الحفر المحيط بالكهف وممرات أخرى قد يصل طولها أكثر من ١٨كم وقد وجد أن الكثير من الممرات والدهاليز تحت الأرضية مزخرفة بتراكيب عديدة من صواعد وهوابط وصخور انسيابية رائعة.

نظام الهوتة / الفلاح الكهفي:

يقع هذا النظام الكهفي في الجزء الجنوبي لطية الجبل الأخضر المحدبة وبالتحديد بالقرب من ولاية الحمراء. ولربما كان هذا الكهف مثالا نموذجيا لذلك التعريف الذي يقول بأن الكهوف هي النظائر تحت الأرضية لما نراه على سطح الأرض من أودية ومجار مائية . إذ أن لهذا الكهف فتحتين يدخل من احداهما ماء الوادي المتحدر من أعلى الجبل وتسمى هذه بـ(الهوتة)، أما الأخرى (الفلاح) فيخرج الماء عبرها بعد توغله داخل أروقة الكهف ودهاليزه المتصلة .

[illegible] هذا الكهف بدرجة حرارته المعتدلة والناتجة من [illegible] الكهف لتيارات الهواء الخارجي عبر فتحتيه مرورا [illegible] الواقعة في منتصفه. يقع هذا النظام الكهفي في [illegible] الكريتا [illegible] المشكلة للمنحدر المائل لهضبة [illegible] كاريستية.

ينبع غنى هذا الكهف وثراؤه من امتلائه بعدد كبير من التراكيب والأشكال الكهفية البديعة كالصواعد والهوابط،

ولهذه الأخيرة أنواع عديدة في هذا الكهف ، إذ أن به أمثلة نموذجية لما يسمى بصواعد جذع الشجرة والصواعد المركبة كالمصاطب والصواعد متناسقة القطر، كما أنه يزخر بعدد لا بأس به من الأحواض الجافة . ويوجد أيضا في بحيرة الكهف أنواع من الأسماك العمياء نادرة الوجود.

كهـــف صحـــــور :

يقع كهف صحور في وادي نحيز الذي يبعد ٥ر١٢ كم الى الشمال من مدينة صلالة. يوجد هذا الكهف في أحد تكوينات الصخور الجيرية المنتمية الى الفترة المبكرة من العصر الثلاثي . يوجد بالهضبة التي يقع فيها الكهف مدخل كبير الحجم يطل على الوادي بقوسه المزين بهوابط قديمة وصاعدة كبيرة يبلغ ارتفاعها مترين تقف كحارس لتلك الردهة . وللوصول الى الغرفة الرئيسية للكهف لابد من اجتياز الممر الضيق الواقع في الجهة الشمالية من المدخل. تزدان هذه الغرفة بالكثير من التراكيب الكهفية الجميلة كالأعمدة والهوابط بأنواعها المختلفة (كالمصاصات والهوابط المدببة) ويمكن مشاهدة قطرات الماء المتدلية في الكثير من الهوابط التي لاتزال في مراحل تكونها.

لكن العلامة المميزة لهذا الكهف هو ذلك الحوض الجاف الذي يبلغ طوله ٨ر١م وعرضه ٥ر١م والذي انطبعت عليه آثار لمياه شلالات متحجرة تبدوكما لو أنها كانت تنساب بالأمس القريب . يزخر هذا الكهف أيضا بالعديد من الكائنات كالخفافيش والحشرات.

حفرة إذابة طوي اعتير (بئر الطيور):

تعد طوي اعتير واحدة من أكبر حفر الإذابة في العالم، إذ يبلغ حجمها حوالي ٠٠٠ر٩٧٥م مكعب، ويتراوح طول قطرها فيما بين ١٣٠ – ١٥٠م، أما عمقها فيصل الى ٢١١م. بإمكان هذه الحفرة استيعاب بناية مكونة من ٧٠ طابقا، وهي بتلك الأبعاد أطول بحوالي ٧٠ مترا من أكبر أهرامات الجيزة بمصر (أكبر حفرة إذابة معروفة في العالم هي حفرة ايلسوتانو في المكسيك ويبلغ عمقها ٤٣٠ م تقريبا).

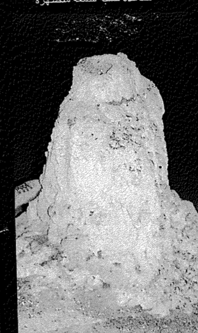
يبلغ إجمالي طول الرحلة الى داخل حفرة طوي اعتير حوالي ٩٥٧ م ، أما اجمالي العمق فيزيد على ٢١١م. تشمل الرحلة الى داخل الحفرة السير على الحافة والأودية البسيطة الانحدار والخوانق شديدة الانحدار ، وحوالي ٧٠ مترا من النزول بواسطة الحبال ، والسير مرة أخرى على الأقدام ، ثم الغوص في مياه الدهاليز الجوفية .

إن الوصول الى الممرات والدهاليز الجوفية بطوي اعتير غير ممكن إلا في الفترات الجافة حين يكون منسوب المياه منخفضا بشكل مناسب. ويجدر بالذكر أنه بإمكان الغواصين المحترفين والمزودين بالمعدات اللازمة استكشاف وسبر أغوار الكنوز المختبئة أسفل الحفرة ولمسافات بعيدة حيث تنساب المياه لمسافات بعيدة عبر الشقوق الضيقة التي تصل قرب البحر.

حـفـرة إذابـة طيـق :

يعتقد أن هذه الحفرة واحدة من أكبر حفر الاذابة في العالم إن لم تكن أكبرها على الاطلاق . إذ يبلغ حجمها ٣٠٠ مليون متر مكعب (٢٥ر١×١كم × ٢٥٠م) في حين أن حجم أكبر حجرة كهفية في العالم هو ٢٠٠ مليون متر مكعب علما بأن هذه الأخيرة ليست حفرة إذابة. هذه الحقائق تبرز حجم حفرة إذابة طيق على أنها أكبر مرة ونصف المرة من أوسع حجرة كهفية في العالم. وأكبر ٧٥ مرة من كهف مجلس الجن.

تقع حفرة إذابة طيق على بعد ٩ كم شمال شرقي طوي اعتير على تقاطع واديين رئيسيين يتجه أحدهما من الشمال الى الجنوب أما الآخر فمن الشرق إلى الغرب. أفضل طريق للوصول إلى الحفرة هو ذلك المتجه من


صاعدة تشبه شمعة منصهرة


مشهد بانورامي لكهف طيق من الخارج

الشمال عبر الطريق الساحلي لطوي اعتير وعلى بعد ٢٤ كم من دوار المعمورة . فبعد الوصول إلى طوي اعتير (٣٢كم) أسلك الطريق الممهد المتجه نحو الشمال واستدر نحو اليمين بعد ١٠ كم ثم مباشرة استدر يسارا واستمر في السير لمسافة ٥,٦كم حتى تصل إلى نقطة تتقاطع فيها الطرق . هناك أسلك الطريق الواقع إلى يمينك باتجاه مواز لوادي ثيرات لتصل إلى الحفرة بعد ٤,٧كم.

تعد هذه الحفرة خزان ماء رئيسيا فيما لو أغلقت فوهتها النشطة في فترة معينة من العام . فامتلاؤها بملايين الأمتار المكعبة يمكن أن يجعل منها موردا يمد المنطقة بأكملها بالماء. ولتقييم الوضع والإمكانيات المائية للحفرة وحتى يمكن الاستفادة منها على أفضل وجه لابد من دراسة جيولوجية دقيقة تتقصى كلا من نظام الصدوع والينابيع الداخلية والأنفاق. إن الأدلة الجيولوجية المتوافرة حاليا تقودنا الى حقيقة شبه مؤكدة تتمثل في وجود اتصال تحت أرضي بين حفرتي الإذابة بطيق وطوي اعتير عبر عدد من الأنفاق الباطنية المتجهة من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق الى الغرب والتي تشبه في اتجاهاتها الصدوع والوديان المنكشفة على السطح.

وتقع الحفرة على تقاطع وادي ثيرات ووادي شاري في الجزء الجنوبي من الحفرة، ويحيط بها جدران صخرية شبه عمودية.

حفرة طيق النشطة :

تشكل مدخل الحفرة النشطة بالتعرية الهائلة التي قامت بها مياه وادي ثيرات ووادي شاري. لهذا المدخل المستطيل الشكل (طوله ٣٠م وارتفاعه ١٠م) هندسة تشبه هندسة السلالم حيث يضيق كلما ابتعدنا عنه باتجاه الحفرة. ينحدر هذا المدخل المليء برواسب الوادي انحدارا خفيفا نحو الغرب.

الكهف المتحجر بطيق :

يمكن مشاهدة هذا الكهف غير النشط قرب أعلى الحفرة في الجانب الجنوبي من حفرة طيق وأعلى الحفرة النشطة تقريبا . ويستطيع المرء أن يصل إليه عبر مسالك صغيرة يمكن رؤيتها من المسار الرئيسي والتي يمكن من خلالها الاطلالة على مشاهد بديعة للحفرة ولشلالاتها.

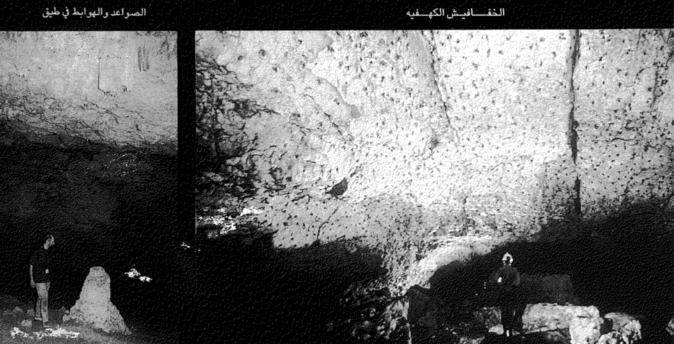
يبلغ حجم الكهف المتحجر ١٧٠,٠٠٠م٣ تقريبا (٩٥م × ٦٠م × ٣٠م). يوجد بهذا الكهف ما لا يقل عن ٦ مداخن أكبرها تقع عند المدخل والجدار الغربي. يفتقر هذا الكهف للتكوينات الكهفية المركزية لاسيما الهوابط ، لكننا يمكن أن نشاهد في الجهة الجنوب شرقية من المدخل صاعدة كبيرة طولها ٧م وعرضها ٣ م وارتفاعها ٥م. ولعل أهم الصواعد هي تلك الموجودة بالقرب من الجدار الجنوبي والمصفوفة باتجاه (شرق - غرب) تحت صدع في السقف له نفس الاتجاه. هناك أيضا صواعد أخرى بعضها متناسقة الأبعاد وبعضها الآخر على شكل مصاطب أو مخروطية الشكل.

نشأة حفرة طيق:

إن نظام الصدوع الرئيسي الذي تحكم في نشأة هذه الحفرة يشمل مجموعتين من الصدوع تتجه من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب. والدليل على ذلك هو الصخور المحيطة بالحفرة لاسيما في الجانب الجنوبي وفي الجدار الشرقي وفي سطح الكهف المتحجر العلوي الذي تتمثل فيه الصدوع بصف من الصواعد المتجهة من الشرق إلى الغرب تحت مفصل يتجه من الشرق إلى الغرب أيضا. أما الصدوع المتجهة من الشمال الى الجنوب فهي قليلة الانتشار في الدهاليز تحت الأرضية ،رغم أنها تبدو ظاهرة على السطح.

الخفافيش الكهفيه

الصواعد والهوابط في طيق



إن جريان المحلول المائي على طول الأودية التي تصب في الحفرة أدى إلى إذابة الصخور بالتالي إلى تكوين الحفرة والشلالات الرائعة الواقعة على طول التقاطع مع حفرة طيق.

الوضع الهيدروجيولوجي لطيق بالنسبة لهضبة سمحان وعين قشروب:

يعد جبل سمحان هضبة كاريستية نموذجية ، فهو يتكون بشكل كامل من حجر جيري يعود لعصر الايوسين ويتميز بكثرة عدد حفر الاذابة وحفر المياه والبحيرات والكهوف فيه.

في الفترات الموسمية المطيرة تنساب مياه الأمطار إلى داخل حفرة إذابة طيق وتتسرب الى دهاليزها الجوفية لتصل إلى طوي اعتير ثم تخرج على شكل ينابيع في قشروب. وحين تكون الأمطار غزيرة فإن سرعة تسربها قد تصبح أبطأ من سرعة تجمعها في الحفرة الأمر الذي قد يتسبب في حدوث فيضانات كبيرة أو جزئية.

كما أن الانسداد الجزئي لنظام القنوات الجوفية بالرواسب قد يتسبب في حدوث تلك الفيضانات. لكن ضغط الماء الهائل يقوم بفك ذلك الانسداد مما يؤدي إلى انبعاث تلك المياه على هيئة ينابيع في قشروب بعد أن يسبقها هبوب الريح.

إن وجود طبقات خفيفة من الترافرتين أمام نبع قشروب وبمحاذاة السهل الحصوي لدليل على أن انسداد القنوات الجوفية الذي يعقبه فيضان سبق وأن حدث مرات عديدة خلال الحقبة الرابعة (أي منذ مليوني سنة). فالترافرتين يتشكل من ماء النبع المشبع بكربونات الكالسيوم المتحللة من الأحجار الجيرية خلال الرحلة من حفر الاذابة بالهضبة وحتى النبع.

تدعم جيولوجية الإقليم هذا الاتصال المفترض بين طوي اعتير وطيق وقشروب. إذ أن مستويات الضغط العالي للمياه التي تهبط نحو الساحل بالاضافة الى الفوالق المفتوحة والمرتمية إلى الجنوب يقومان بعملية اتصال المياه الجوفية وفي هذا ما يستبعد احتمال وجود عوائق مائية. كما أن الاتجاه الجنوبي الغالب على الدهاليز الجوفية في طوي اعتير وطيق مع وجود الترافرتين في قشروب ليشير الى اتصال المياه الجوفية بين هذه الكهوف .

الامكانيات السياحية والمائية لكهوف محافظة ظفار:

يمكن استغلال الكثير من الكهوف المتحجرة كشرفات تطل على حفر الاذابة، كما أنه من الممكن تسيير جولات سياحية في الوقت الحاضر إلى طوي اعتير وطيق. وفيما لو تمت تنمية طوي اعتير ووادي دربات ، فانها ستصبح بلا شك أماكن جذب سياحية مهمة تضفي على ظفار لونا خاصا من السياحة.

من الناحية المائية فبالتخطيط المتمعن لطيق وطوي اعتير وقشروب يمكن جمع واستغلال ملايين الأمتار المكعبة من الماء كل عام، إذ تشكل حفر الاذابة في ظفار مخزنا رئيسيا للمياه الجوفية.

---

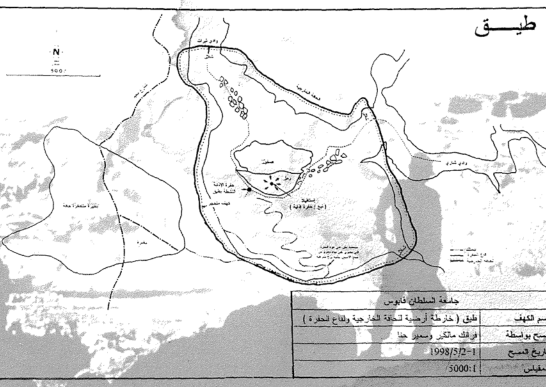
* سمير حنا : أستاذ مشارك بجامعة السلطان قابوس
* محمد بن علي البلوشي : باحث بجامعة السلطان قابوس
* فرانك مالكير : باحث بمركز التعليم الجامعي بسلوفينيا

المراجع :

Hanna, S. & Al-Belushi, M. (1996) Introduction to the caves of Oman. Sultan Qaboos University : Muscat.

- حنا، سمير ومالكير، فرانك (١٩٩٨) دراسة جيولوجية وهيدروجيولوجية للمنطقة الواقعة بين طوي اعتير وقشروب (ظفار ، سلطنة عمان) جامعة السلطان قابوس (غير منشور) : مسقط.

- Davison, W. Jr. (1985) Majlis Al Jinn Cave, Sultanate of Oman. Report by Public Authority for Water Resources: PAWR 85-20. pp. 1-16.





دراسات

كان ريمون آرون يعيب مثقفي اليسار الفرنسي، ومن بينهم خاصة صديقيه جان بول سارتر وميرلو بونتي بقصور «التفكير السياسي». وهو قصور كان يتجلى على حد آرون، في أمرين: أولا ركونهم الى ما هو «ايديولوجي»، بما هو الصورة الأدبية لمجتمع مرغوب، عوضا عن دراسة أداء كل نظام اقتصادي على حدة. وثانيا الإحجام عن الاجابة على ذلك السؤال الذي طرح على آرون عشية استيلاء النازيين على الحكم في المانيا: «ما أنت فاعل فيما لو كنت مكان الوزير؟».

كورنيليوس كاستورياديس

الفكر الراديكالي والسياسة أو سقوط الماركسية كنظرية مطلقة

سمير اليوسف*

وكلا الأمرين إنما يدل على أن الافتقار الى العقل السياسي ما هو إلا من قبيل الاشاحة عما ينطوي عليه الواقع أو يمليه. فأن تسقط الواقع السياسي أو الاقتصادي من حسابك مندفعا خلف مثال أدبي التصوير، وان تغفل حقيقة التعارض الذي غالبا ما ينشأ بين ما ينبغي وما يمكن فعله (وهو ما قدر على الوزير الفرنسي، في السؤال المشار إليه آنفا مواجهته) فلابد وأن مقصود نظرك يقع خارج مدار السياسة، ومن ثم فإنه من الأرجح أن ينتمي الى مدار الأخلاق أو الجمال أوالدين. والسؤال الجائز هنا، هل يمكن أن يشمل هذا الحكم أي نظر يقوم على الدعوة الى تغيير سياسي حاسم أو انتقال للمجتمع من طور الى طور آخر مختلف تماما؟ وهل ما يسمى بـ «الفكر الثوري» هو فكر غير سياسي أو مناقض لشروط استقامة «التفكير السياسي» ضرورة؟ بكلمات أخرى أليس من الممكن أن تكون هناك سياسة «ثورية»؟

على رغم أن آرون قد مال الى الظن بأن جل ما يسمى بـ«الفكر الثوري» لهو ضرب من الايديولوجية، أي لما هو معاد للسياسة، إلا أن ما يشترطه هو نفسه يبين بأنه اذا ما لم يصر الى التسليم المسبق بأنه ليس من الممكن أن يكون أفضل مما هناك، وأن قصارى ما يمكن صنعه هو اضفاء جملة تعديلات واصلاحات، جاز القول بأنه ما من مبرر لاسقاط السياسة عن فكر «ثوري» ما لم يجنح هذا الفكر جنوحا طوباويا أو نوستالجيا. أي ما لم يرس على أسس تتجاهل أو تتعارض مع معطيات الواقع وممكناته. ومثل هذه الشروط تكاد أن تكون التحدي الذي سقط أمامه الكثير من النظريات الثورية في القرن العشرين، سواء أكانت من تلك التي استوت وفق المقولات الماركسية على نحو خاص، أم غيرها ممن اتخذت من أزمة اقتصادية أو حالة انعدام رضا عامة مسوغا لطلب مثال عالم بديل زعمت بأنه ليس بعيدا عن متناول من طلبه. بيد أن ذلك لا يعني بأن ما من فكر ثوري ظهر خلال هذا القرن، وأولى هذا التحدي الاهتمام الذي يكفيه شر التهاوي أمامه. وهذا كورنيلوس كاستورياديس (١٩٢٢ - ١٩٩٧)، أحد كبار المفكرين الراديكاليين في فرنسا النصف الثاني من القرن العشرين، لم يتوان عن الجهر بإفلاس التحليل النظري، السياسي أو الاقتصادي، حينما قصر هذا التحليل عن مجاراة ما يمليه التفكير السياسي. بل ويكاد الرجل الذي بدأ حياته مناضلا تروتسكيا أن يكون أحد أشد نقاد الماركسية كنظرية ثورية، سواء من خلال نقده لبعض أبرز الفرضيات الماركسية فيما يتعلق بالاقتصاد، أو في جهره بإفلاس الماركسية في الوقت الذي جهد أقطاب اليسار الراديكالي في اطلاق تأويلات جديدة لما قاله ماركس تستر الوجه المعيب الذي انجلت عنه اشتراكية الاتحاد السوفييتي.

البيروقراطية

ولئن هجر كاستورياديس رفاقه من أتباع تروتسكي بسبب موقفهم من استيلاء الحزب الشيوعي اليوناني على الحكم، فضلا عن بهتان تحليلهم لطبيعة النظام السوفييتي، فإنما فعل

★ ناقد من فلسطين يقيم في لندن.

ذلك من قبيل الانحياز الى التحليل السياسي وليس الأصولي أو الأخلاقي.

فبينما أيد التروتسكيون تأييدا «تكتيكيا» استيلاء الحزب الشيوعي (الستاليني الولاء) على الحكم في اليونان، ظنا منهم أن ذلك كفيل بأن يكشف لانصار هذا الحزب حقيقة التعارض ما بين أهدافه الفعلية وطموحات جماهيره، بما سيؤدي الى انفضاضهم عنه والتفافهم حول من هو أحق في تمثيلهم (أي التروتسكيين أنفسهم)، رأى كاستريادیس الى هذا «التكتيك» كضرب من العبث. إذ أنه حتى لو أدى وصول الحزب الشيوعي الى السلطة الى ظهور الحقيقة المستترة، فإن ذلك لن يكفي لكي تنفض الجماهير عنه بما يفسح السبيل لمن هم أحق بالسلطة. فطبيعة هذا الحزب شأنه في ذلك شأن جل الأحزاب الستالينية البنية، انما تدل على أنه ما أن يستلم السلطة فإن قصارى ما سيسعى اليه هو ضمان احتفاظه بها بأي ثمن. وهذا ما قد يعني التخلص من خصومه والقضاء على أية امكانية للمعارضة. أما فيما يتعلق بالمسألة الروسية، فخلافا لما زعمه تروتسكي وأتباعه المخلصون بأن الأحزاب الستالينية هي أحزاب «اصلاحية» ترمي في نهاية المطاف الى حماية مصالح البرجوازية، وأن الفئة البيروقراطية الحاكمة في الاتحاد السوفييتي عهد ذاك ليست سوى «تشكيل انتقالي» وطائفة من الطفيليين، فقد جادل كاستريادیس بأن الأحزاب الستالينية ليست إصلاحية على الاطلاق وأن ما تسعى إليه ليس حماية البرجوازية وإنما تدميرها واحلال البيروقراطية محلها. ذلك أن البيروقراطية ليست بشريحة طفيلية عابرة وإنما هي أقرب الشبه بـ«طبقة مسيطرة تمارس سلطة مطلقة على المدار السياسي فحسب وإنما على الحياة الاجتماعية بأسرها».

وخلاصة القول أنه في وقت نظر التروتسكيون الى واقع الحال في الاتحاد السوفييتي من موقع الأصولي والأخلاقي فنددوا بزيغ الستالينية عن الصراط اللينيني (المعصوم عن الخطأ بالضرورة)، رأى كاستريادیس الى الأمر من منظار السياسة فخلص الى أن ما جرى لا يقل عن قيام طبقة مستغلة جديدة. ولقد أتاح هذا الضرب من تحليل البيروقراطية الروسية الى طرح خرافة استكمال ازالة الملكية الخاصة وتأميم المرافق الاقتصادية، وهي الخرافة التي عوّل عليها تروتسكي وأتباعه في سبيل بناء اشتراكية سليمة وفي الوقت نفسه أماطة اللثام عن علاقات الانتاج الفعلية التي تتسبب في انقسام المجتمع الى طبقات.

ذلك انه حتى لو تمت إزالة الملكية الخاصة وتأميم المرافق التجارية ومن ثم اخضاع الاقتصاد الى سلطات الدولة، فإن ذلك لا يكفي لضمان انعتاق العمال من الاستغلال أو امساكهم بزمام أدوات الانتاج. إذ أن الانقسام المجتمعي في ظل الشريحة البيروقراطية المسيطرة التي تعمل بشكل مستمر على تعزيز استقرارها يكون انقساما بين موجهي عملية الانتاج ومنفذيها.

ومثل هذا التحليل كان بمثابة مدخل الى تقييم نشوء الرأسمالية الحديثة. فحيث صير الى مركزة رأس المال وتطوير التقنية والتنظيم الانتاجي، فضلا عن تعاظم تدخل الدولة وتعاظم دور المنظمات والنقابات العمالية فقد أفضى ذلك الى نتيجة مماثلة، قيام شريحة بيروقراطية توجه الانتاج وتتحكم بالأوجه الاجتماعية الأخرى.

نقد الماركسية

واذا ما أبان نقد البيروقراطية أمرا لكاستريادیس وأصحابه من المتحلقين حول مجلة «الاشتراكية أو البربرية»، وهي الجماعة الراديكالية التي نشطت في فرنسا ما بين منتصف الخمسينات ومنتصف الستينات، فقد أبانت لهم أن غرض الثورة الاشتراكية لابد وان يتمثل في إدارة العمال لعملية الانتاج فذلك هو السبيل الوحيد لوضع حد للانقسام الاجتماعي الناجم عن انقسام العملية الانتاجية ما بين موجهين ومنفذين.

ولكن على أي وجه تكون «إدارة العمال» المنشودة؟ وكيف سيفلح العمال في تصريف شؤونهم وشؤون المجتمع العامة برمته؟

يحجم كاستريادیس عن الاجابة على سؤال كهذا بذريعة أن في ذلك ما يناقض مفهوم «إدارة العمال». فأن تنادي بهدف كهذا، فإنه لمن البديهي أن تعدل عن صوغ «معادل نظري» أو «تنظيم» يكافح في سبيل مثل هذا الغرض. ذلك أن مثل هذه المحاولة انما تنطوي على سعي مستتر الى تنصيب صاحب النظرية المزعومة وصيا على «الإدارة»، بما يفضي الى الارهاصات لولادة نواة بيروقراطية جديدة، أي ما ينبغي للإدارة العمالية ان تحول دون حدوثه أصلا.

وقد آل هذا الحرص على عدم تبوء موقع العمال واقرار ما يتعين عليهم القيام به الى وضع النظرية الماركسية والتنظيم الذي يهتدي بها موضع المساءلة. وهو ما أوجب في الوقت نفسه فحصا نقديا للماركسية كانت حصيلته الاقرار ببطلانها.

وكان واقع الرأسمالية الحديثة، لاسيما منذ ما بعد الحرب الثانية، قد أظهر أن بعض أرسخ المقولات التي عوّل الماركسيون على صحتها لهي أبعد ما تكون عن الصواب. فلم يتعاظم استغلال العمال ولم تفض زيادة الانتاج المطردة الى أزمة لا خلاص للرأسمالية منها على ما علق ماركس آماله. واذا لم يخل الزعم بأن طبيعة الأداء الرأسمالي موجبة لنزاع اقتصادي متواصل ما بين الرأسمالي والعمال حول كيفية توزيع الانتاج، إذا لم يخل هذا الزعم من الصواب، فإن من الحكمة التنبه الى أن هذا النزاع ليس بالنزاع الأبدي وليس ممتنعا عن حل في كافة الأحوال. ولئن أمكن في أكثر من مرة وضع حد آني له، فإن ذلك ما يدل على أن اندلاعه في

وقت لاحق لـن يحمل أكثر من احتجاج ومطالـب ليس من العسير تلبيتها بما يهدىء ثائرة نفوس أصحابها.

ولا جدال في أن لهذا الفعل الاحتجاجـي الصادر عن العمال أهمية، بيد أنه ليس مـن الأهمية القصوى بحيث يقود العمال أو يهيئهم الى الثورة الاشتراكية. بل حتـى وان تسببت الرأسمالية بتفاقـم الفقر والبطـالة، وإذا مـا حالـت دون استيفاء المطـالب الاجتماعية فليس ثمة ما يسوغ الزعم بأن الجماهير باتت مهيأة تحت وطأة حياة كهذه لبناء مجتمع جديد.

إذ قـد يفلح العـاطلون عـن العمل والجائعـون في تقويـض النظام السـائد، لكن ليـس في الفقر ولا في البطالـة ما يـرشد الى أوجه تصريف شـؤون الانتاج وتدبير الأمور العـامة للمجتمع. والمحقق من خلال دروس التاريخ ان قصـارى ما يسع ضحـايا الفقر والبطـالة فعله هو أن يصيروا الى دهماء منكفـة ورهن أي حـزب شمـولي النـزعـة، كالأحـزاب الستـالينيـة والفـاشيـة يستخدمها في سبيل الاستيلاء على الحكم. وليس هذا الاستقراء إلا مـن دلائل أصـالـة التفكير السيـاسي عنـد كـورنيلـوس كـاستريـاديس. ففي وقـت مـال بعض الماركسيين الى اضفـاء تعـديلات على الماركسيـة ، مـرة مـن خلال العـودة الى هيجـل وأخـرى مـن خلال إقـرانها بـالبنيـوية، بغيـة تمتين صـلاتها بشروط العالم الحديث وثقافته الجديدة، وقد آلت الى اضمحلال لا مفر منـه ، لم يتوان كـاستريـاديس عن الجهـر بأن النظـرية الماركسية التـي ازدهرت مـا بين ١٨٤٧ - ١٩٣٩ قداستنفـدت نفسهـا كمرجـع لشرح وتحليـل مـا يجري وكأسـاس لمشروع ثـوري. وفي مقـالـة تعـود، الى أواسـط الستينـات، يجادل كاستريـاديس بـأن ثمة ثـلاث حقائق كبرى لا محيـد للثوريين المدركين لما يفعلون من أخـذها بالحسبان: أولا، إن الـرأسمالية قد شهدت تحولا حاسما منذ بداية الحرب العالمية الثانية أمست الماركسية معه عاجزة عن الالمام بطبيعة الواقع الجديد. ثانيا، إن الحركـات العمالية كحـركات طبقيـة منظمـة تناوىء على نحـو صريح ومتـواصل السيطرة الرأسماليـة قد انتهت. وثـالثا، ان السيطرة الكولـونيالية وشبه الكـولونيالية للـدول المتقدمة على بلدان العالم الثـالث قد زالت من دون أن يصـاحبها تمرد ثوري في الحركات الجماهيرية، ومـن دون أن تنجم عن زعزعـة أسس الرأسمالية في البلدان الاستعمارية.

الى ذلك يورد كـاستريـاديس دزينة من الحجـج التي تبرهن على قصور النظريـة الماركسية، كما تبلورت على أيدي مـاركس ولينين وتروتسكـي، عن الاحاطة بـواقع الرأسماليـة الحديثة، فإلى حقيقة ان الانقسام المجتمعي لم يعد قائما ما بين من يمتلك أدوات الانتـاج ومـن لا يمتلكهـا (أي مـا بين الـرأسماليين والبروليتاريا)، وانما ما بين الموجهين والمنفذين، فإن المجتمع لم يعد خاضعـا الى سلطان رأسمال «غير شخصي» ومجرد ، وانما صار في عهدة بيروقراطية تراتبية البناء.

وفي حين زعم ماركس بأن تحويل المعقول الى محسوس هي المقـولـة المركـزيـة التي يتعين الاهتـداء بها في فهـم العـلاقـات الاجتماعيـة الـرأسماليـة مـن حيث انها عمليـة تحويـل كـافـة العلاقات الانسانية الى علاقات تجارية. بات من الجلي ان السوق ليس العـامل الحاسـم في مجتمع اليـوم وانما التنظيم التراتبـي البيروقراطـي. أي باختصـار العلاقـة ما بين عمليـات التوجيـه والتنفيذ.

ولقد رأى مـاركس أن التناقـض الموروث في الرأسماليـة ما بين تطور قوى الانتـاج وكيفية تنظيم عملية الانتـاج، فضلا عن أشكال الملكية الرأسمالية، كفيل بأن يفضي الى قطيعة لا يصار الى تجاوزها إلا بالانتقال الى طور اقتصـادي أرقى، غير أننا نجد أن القطيعة القائمة منـذ الحرب العالمية الثانية هي تلـك التي تفصل عمليات التـوجيه عـن عمليات التنفيـذ.. كما أنه، وخـلافا لـزعم مـاركس بأن من المقدر على البروليتاريا المعاناة حتى يبلغ واقعها لحظـة الانفجار، فـإننـا نقع على تـاريـخ صنعه العمال في ظـل المجتمـع الرأسمالي وفي سيـاق السعـي الى تغييره، ربما أدى الى تغييرهم أنفسهم.

ولئـن وجدت الحركـات الماركسية التقليـديـة في مفهومـي الجبرية الاقتصادية والدور الريادي للحزب مرشدا لا محيد عن اتباعه، فإن الحركة العمالية الجديـدة التي ظهرت ما بعد الحرب وشهـدت بأم العين عـواقب الاشتراكيـة في الاتحاد السوفييتـي وشرق أوروبا ارتأت أن تكون عملية التـوجيه ذاتية، أي في عهدة العمال أنفسهم، وآثرت أن تطلب الحكم لنفسها.

على أن بطـلان الماركسية لم يقتصر على تبين بطـلان جملـة من المقولات والاطروحات فحسـب، وإنما كان سقوط شكل من الربط ما بين الأفكـار من جهة وما بين الأفكار والواقـع من جهة أخـرى. وبهذا جاز الخلوص الى أن مفهوم النظـريـة الشاملـة المسلحة بقوالب علمية بما يصدق زعمهـا احتواء الحقيقة التامة لم يعد مقبولا.

ما بعد الماركسية

ولا شك في أن مـا قال كاستريـاديس لهو من قبيـل التقييم النظري للماركسيـة ما كـان ليجسر أحد مـن الراديكـاليين على الاتيـان به، وانـه يـدين بنفـاذ نظرته المبكـرة تلـك الى رهافـة احساسـه بالواقـع، غير أن الخلوص الى أن الماركسية قـد بلغت قصارها ، وانه لن تكون هناك نظريـة شاملة من طرازها تحتاج الى تجديد وتعديل بين آن وآخر، انما يـوجب التساؤل عن مصير «الثـورة الاشتراكيـة» أو «المشروع الثوري». فهـل مـا زال مـن الجائز الحض على فعل كالثورة، وهـو فعل واع يفترض الاهتداء بمعرفة مسبقة، في ظل انعدام نظرية ثورية كالماركسية؟

وهذا السؤال الـذي طرحه كاستريـاديس على نفسـه قبل ما يزيد على ثلاثة عقـود، لهو السؤال المطروح اليوم على الجماعات

اليسارية ، لاسيما تلك التي ظلت على ولائها للنظم الاشتراكية حتى انهيارها خاصة في ظل التبشير بنهاية عصر الايديولوجية ووصول التاريخ الى محطته الأخيرة. ولعل هذا مصدر الاهتمام المفاجيء به حيث توالت صدور أعماله في العالم الناطق بالانجليزية في الأعوام القليلة الماضية. يرى كاستريادیس انه لمن قبيل الوهم الظن بأن الفعل الثوري باعتباره فعلا واعيا يوجب معرفة مطلقة. إذ ليس في الواقع الفعلي ما يملي ضرورة معرفة كهذه ، كما أن ذلك لا يعني بأن المعرفة الممكنة هي تلك التي تتمثل في الفعل الانعكاسي الأعمى. فالعالم التاريخي بما هو عالم الفعل والعمل الانسانيين المتواصلين، لا يستوي وفق أفعال غير واعية، وهو في الآن نفسه لا يتطلب معرفة مستوفاة على نحو مسبق، وإلا لما أمكن أن يكون هناك نشاط انساني واحد. ومن ثم فلا يمكن الزعم بأن ما هو جوهري في النشاط الانساني هو ما يمكن استشفافه على نحو انعكاسي أو باعتباره ضربا من التقنية. وعلى هذا فإن اشتراط استواء «المشروع الثوري» وفقا لنظرية تامة انما يوجب دمج السياسة في شكل تقني وانزال مدارها، أي التاريخ، منزلة المعرفة المستوفاة والنهائية، فأن تذهب هذا المذهب مستنتجا استحالة السياسة الثورية ، طالما استحالت معرفة من هذا القبيل، فإن أقرب الشيء الى أطراح كافة الانشطة الانسانية، بل والى إطراح التاريخ بإعتباره حالة غير مستوفاة بحيث تكون تلك المرجعية المتوهمة.

ان السياسة على ما يجادل كاستريادیس، لا تقوم على استجماع معرفة كلية، ولا هي بالتقنية ، كما أنها ليست اعرابا عن إرادة عمياء لمن لا يعرف ايما شيء. فالسياسة تنتمي الى مدار الفعل والعمل (أو الفعل/العمل) والى نوع محدد منه، أي ذاك الذي يوسم بـ«براكسس» ، أي المعرفة العملية.

فهذه هي المعرفة التي تنحو الى اعتبار الآخرين بمثابة كائنات ذاتية الحكم مستقلة، والى كونهم الوكلاء الاساسيين لنشوء ادارتهم الذاتية، ومن ثم فإن القويم من السياسة لهو ما ينتمي الى الناحية العملية للمعرفة بحيث تكون الإدارة الذاتية للآخرين ليست غاية بحد ذاتها وانما هي أقرب الى بداية الى ما هو غير مكتمل أو تام بحيث يصدق وسمها بسمة أو خاصة محددة. فهناك علاقة مضمرة بين ما هو منشود، أي نمو الإدارة الذاتية ، والوجه الذي يصار الى تدبير الأمر المنشود عليه، أي مزاولة الإدارة الذاتية. وهاتان لحظتان تحدثان في سياق عملية واحدة.

ورغم أن المعرفة العملية تنمو في سياق ملموس، وانها تأخذ بالحسبان شبكة العلاقات السببية التي تتقاطع في مدارها، الا أن ذلك لا يعني بأنه لمن الممكن اختزال أدائها الى عمليات حسابية، إذ أن في ذلك ما يتناقض مع ما يتطلبه الاستقلال الذاتي، الذي أن ند على أمر فـإنما يند على صعوبة القطع بطبيعة أو وتيرة السلوك الفردي.

وجملة القول أن المعرفة العملية نشاط واع، بيد أنها في الوقت نفسه ليست مجرد تطبيق معرفة جاهزة. ولئن قامت على المعرفة ، إلا أنها معرفة من طبيعة مؤقتة ومتقطعة ،وليس هذا إلا من دلائل انعدام دلائل نظرية شاملة للانسان والتاريخ، وأن ثمة دائما معارف جديدة قيد الظهور.

وعلى هذا يخلص كاستريادیس الى أن السياسة الثورية هي بمثابة المعرفة العملية التي يكون غرضها تنظيم وتوجيه المجتمع وجهة احتضان الإدارة الذاتية لسائر أعضائه، ومن ثم فهي التي تفترض ضرورة التحول الحاسم للمجتمع بما يمكن تحققه من خلال نشاط الإدارة الذاتية لنفسه. هذا في حين ان ما يسمى بالسياسة ليس هو في غالب الأحيان سوى خليط مكونه الأساسي استغلال الناس ومعاملتهم كأشياء تبعا لما يملكون وللوجه الذي يكون عليه رد فعلهم. والسؤال الذي يتنبه اليه كاستريادیس هو أنه اذا لم توجد سياسة من هذا الطراز من قبل، فلماذا ستوجد الآن؟

يرى كاستريادیس ان من المتوجب قراءة مضمون «المشروع الثوري» بما هو محاولة لاعادة تنظيم وتوجيه المجتمع في سبيل الاستقلال الذاتي لافراده. ومعرفة المشروع الثوري بالتالي إنما هي معرفة جذوره الاجتماعية والذاتية ومعرفة العقلانية الكامنة فيه والمنطق الذي يحكمه .. الخ.

وهو يشترط التنبه الى أن المشروع الثوري ليس بخطة يعمل المرء على تطبيقها . فبينما ترتبط الخطة بـ«اللحظة التقنية» للنشاط ، على حد تعبير كاستريادیس ، أي حينما يكون من الممكن تعيين طبيعة الشروط والأغراض والوسائل بدقة متناهية، وحيثما يقوم التنظيم المتبادل للوسائل والغايات في ضوء معرفة وافية لمجال الاهتمام المعني، نجد أن لحظة وجود المشروع الثوري الأساسية هي لحظة تحققه. إذ ينبغي الا تكون هناك فجوة ما بين لحظة التمثيل على وجوده ولحظة تحققه، فليس من مبدئه وجود فاصل أو مسافة كتلك التي تفصل ، افتراضا، الصورة عن الحقيقة أو المثال عن الواقع. وحيث أن لب «المشروع الثوري» يكون في المعنى والتوجه، فإنه لا يمكن أن يصور بأفكار واضحة ومتمايزة وبما يحول بالتالي دون تمثله في لحظة ثابتة يجوز اتخاذها مثالا.

ورغم أن كاستريادیس يرى أن نظرية تامة للتاريخ أو صورة عقلانية شاملة له لهي أقرب الى الوهم، إلا أن ذلك لا يعني بأنه من الظانين بأن التاريخ والمجتمع كينونتان غير عقلانيتين. وتبعا لتصوره الكيان الاجتماعي والتاريخي، فإن العقلاني واللاعقلاني إنما يتقاطعان على نحو متوصل في مدار هذا الكيان، وان هذا التقاطع هو ما يجعل الفعل الانساني ممكنا، غير أن ذلك لا يعني بأن العلاقة ما بين «المشروع الثوري» تقع في المدار الميتافيزيقي نفسه للحتمية التاريخية التي قالت بها الماركسية أو أي مدار ميتافيزيقي آخر.

ولئن وجد «المشروع الثوري» جذوره ودعائمه في الواقع التاريخي، أي في أزمات المجتمعات الغربية القائمة وفيما يظهره الناس من تحد لها، فإن ذلك لا يشبه بأي حال من الأحوال «التناقض» الذي يزعم أصحاب ماركس حتميته ما بين قوى الانتاج وعلاقاته في ظل النظام الرأسمالي. وعلى هذا فإنه لمن غير الحكمة الركون الى أن الصراع الطبقي هو الكفيل بانهاء هذه الأزمة وصولا الى تحقق الاستقلال الذاتي المنشود. تمثل هذا الصراع لم يؤد في وقت من الأوقات الى نتيجة كهذه، وهو حينما أفلح في احداث تغيير ملموس، فإن ذلك لم يكن كافيا للتخلص مما يحول دون تحقق الاستقلال الذاتي . فقد يسفر انتصار طبقة على أخرى عن تغييرات لا يستهان بها، بيد أن بنية العائلة والقيم المجتمعية التي تبرر العنف كوسيلة لاخضاع فرد لمشيئة الجماعة أو الحاق جماعة بأخرى، نادرا ما يطالها التحول الحاسم الذي يجعل الاستقلال الذاتي ممكنا.

وقد يقر المرء بوجود الأزمة المزعومة في المجتمعات الغربية ويقنع بأن التعويل على الصراع الطبقي أو غير ذلك من الدعاوى الجبرية الطابع، ليس مما يجدي في سبيل وضع حد لها، بيد أن الشك في أن ما يدعو اليه كاستريادس ليس سوى اعراب عن نزوع ذاتي طوباوي يبقى مشروعا. فلماذا ينبغي أن يكون المستقبل المأمول اشتراكيا، وان بالمعنى الذي يذهب اليه الفيلسوف الراديكالي غير الماركسي؟

يجادل كاستريادس بأن «المشروع الثوري» ليس مجرد استجابة لنوازع ومعايير طائفة من الأفراد بدليل أنه لا المصلحين ولا دعاة الايديولوجيا هم من رفع لواء المشكلات المجتمعية في غضون نصف قرن من الزمن وانما حركات جماهيرية أفلحت في تغيير وجه العالم حتى حينما أخفقت في تحقيق أهدافها. فالصراع العمالي وتدمير الشخصية المستقلة وانهيار المرجعيات والقيم ليست مجرد نوائب برانية لا تطال حياة الناس فيتقبلونها، وانما هي الأسباب التي تحرضهم على الرد، ومن ثم فهي الأزمة التي يجمعون على وجوب التخلص منها وتجاوزها الى حيث لا يمكن أن تتهدد وجودهم ثانية.

ويقر كاستريادس بتعذر إبانة وجه ضرورة امتياز الاشتراكية (أي حيث لا فرق بين الموجهين والمنفذين ، وحيث لا مكان للبيروقراطية) أمام مرأى الشاكين في الأمر، بيد أنه يذكر بأن صعوبة عرض الاشتراكية في سياق نشوئها ليست أشد من صعوبة عرض عملية أي نشاط انساني آخر ، أكان هذا النشاط فرديا أم جمعيا.

لا يحاول كاستريادس اكراه التاريخ على الافادة بما ليس فيه، وانما استشفاف الدلالة على أن الاستقلال الذاتي مطلب كامن فيه. وطبقا لذلك فإنه يرى بأن ميل المجتمع الحديث الى الاستقلال الذاتي، وان السعي الى تحقيقه ، فهذا لأن تعزيز هذا الميل ونسب قيمة إليه واعتباره الطموح الأجل لأنه الشيء الوحيد الذي يمكن الدفاع عنه جهرا وعلى وجه متناسق وجلي.

المتخيل الراديكالي

ان ما حدا بكاستريادس الى اطراح النظرية الماركسية، على ما سبق وأشرنا، ليس بطلان بعض ابرز فرضياتها فحسب وانما أيضا وقوفها حائلا أمام تحقق الادارة الذاتية المنشودة. فالماركسية من حيث كونها نظرية سابقة على الفعل ومنفصلة عنه، فضلا عن ادعائها معرفة وافية بطبيعة الفعل المتعين القيام به، انما تتعارض جوهريا مع مطلب الإدارة الذاتية التي لا يمكن أن تستوي استواء سليما ما لم تنبثق المعرفة من خلال عملية الإدارة المعنية نفسها. إذ كيف يمكن للمرء أن يستقل استقلالا ذاتيا (وهذا في النهاية فحوى الإدارة الذاتية) إذا ما استند أصلا الى ما هو سابق ومنفصل عنه؟

ولقد جاءت محاولة كاستريادس اسقاط النظرية باعتبارها قابضة على ناصية نظام من الحقائق المعطاة مرة واحدة والى الأبد والاستعاضة عنها بمشروع «العمل / الفعل» كمحاولة متواصلة لايضاح العالم بعيدة كل البعد عن الوثوقية. وهذا ما اقتضى النظر في «المجتمعي والتاريخي» من حيث إنه لا يقتصر على اضافة غير محدودة للافراد، ولا هو بشبكات العمل ما بين الذاتية وانتاجها البسيط، وانما هو تلك البنى الموجودة والمؤسسات المتحققة وما تقوم به من أعمال مادية وغير مادية. انه أيضا ذلك الذي يؤسس ويكفل الترابط المجتمعي القائم والمجتمع والتاريخ قيد تحققها.

وما ذاك الذي ينشيء ويعمل في التاريخ قيد التحقق إلا ما يسميه كاستريادس بـ«المتخيل الراديكالي». وجدير بالايضاح أن المقصود بـ«المتخيل» في لغة كاستريادس ليس المتوهم أو أي معنى أدبي شائع ،وانما هو ذاك الذي يتسبب في قيام مؤسسات المجتمع ويضمن ترابطها.

وعلى ما يذهب المؤلف، فإن تمثيل كل مجتمع إنما يتجاوز ما يمكن للآلية الوظائفية أو المنطق الرمزي افتراضه. ذلك أن كل مجتمع يستعرض في كافة ظواهره فيضا من العناصر التي تعتمد على المتخيل. أما ما هو عقلاني أو رمزي بالنسبة لكل مجتمع فإنما يصار الى تعريفه وتنظيمه من خلال الافتراض المبدئي وغير المتعمد لـ«الدلائل المجتمعية المتخيلة». وهذه الدلائل انما تعتمد بدورها على «المتخيل الراديكالي» الذي يفصح عن نفسه من خلال عملية التأسيس المجتمعي. ويتجسد المتخيل في الدلائل المجتمعية المتخيلة التي لا يمكن للافراد الاستغناء عنها. وتنشأ هذه الدلائل بفعل المقتضيات الاجتماعية. وهي منذ لحظة نشوئها تنحو نحو الاستقلال عن المجتمع بل واخضاعه لها. وبهذا المعنى فإن الاغتراب ، بما هو الوجه الأبرز لانعدام الإدارة الذاتية، ليس إلا حصيلة استقلال الدلائل المجتمعية وتعاليها في وعبر عملية التأسيس.

الضوابط المجتمعية

إن المجتمع، في عرف كاستريادیس، لهو خالق نفسه. فهو أشبه بكل تقوم فيه المؤسسات (أي اللغة والأعراف وأشكال العائلة وانماط الانتاج ..الخ) والدلالات التي تجسد هذه المؤسسات (أي الطوطم والمحرم والآلهة والرب والمدنية والسلع والثراء... الخ) مقام الصلة التي تربط أجزاء المجتمع بعضها الى البعض الآخر. وهو من حيث أنه صانع نفسه ومؤسسها، فهو أيضا كيان تاريخي في حالة من التحول المتواصل.

أما بالنسبة للمؤسسات والدلائل المجتمعية المتخيلة فإن هذه ليست مما يصار الى انتاجها، أو استنتاجها استنتاجا عقليا، وانما هي بمثابة صنيع طوعي لاكثرية الكل المشار إليه آنفا. على أنها صنيع محكوم بجملة من الضوابط، منها الخارجي ومنها الداخلي، منها التاريخي ومنها الجوهري.

ومن الضوابط الخارجية هناك التكوين البيولوجي المفروض على نحو طبيعي. أما الداخلية فتلك التي تتعلق بالجبلة الأولى التي يصنع المجتمع نفسه منها. وحيث يقتضي تأهيل النفس تأهيلا اجتماعيا بما يلزمها هجر عالمها وافراغها في مواضيع اجتماعية الخلق والقيمة، وبما يستدعي هجر زمنها ودخولها الزمن العام للعالم.

وما الضوابط التاريخية الا تلك التي تقوم على أساس أنه لا مجتمع يظهر من فراغ محض، وان ثمة على الدوام تاريخا وتقليدا، وان العلاقة التي تربط المجتمع بهذا التاريخ، أو التقليد، لهي احد مقومات نشوئه. ويندرج اسفل هذه الضوابط ما نقع عليه من أمر المجتمعات البدائية والتقليدية التي تصون وجودها من خلال سعيها الحثيث في اعادة انتاج ماضيها. على أن هناك حالات أخرى مختلفة يكون فيها استعادة الماضي أو التراث فعلا واعيا. أي انها تكون أقرب الى محاولة لاستعادة الماضي في إطار الحاضر بما هو طور منفصل انفصالا واضحا عن الماضي. ومن ثم فإنها تظهر تبعا لما تمليه الدلائل المتخيلة للحاضر نفسه.

وتتلخص الضوابط الجوهرية في وجوب أن تكون المؤسسات والدلائل المتخيلة التي تجسدها على توافق وانسجام. غير أن أن توافر شرط كهذا لا يستبعد وجود معارضة أو انقسامات وصراعات داخلية. وانه لمن غير المستهجن وجود مفارقة كتلك التي نقع عليها في حقيقة تساوق بناء الاهرامات وتضور الفلاحين المصريين جوعا اذا ما رأينا الى الأمر في سياق التنظيم المجتمعي والدلائل المتخيلة العامة للمجتمعات الفرعونية.

ويضاف الى ذلك وجوب أن تكون المؤسسات المتخيلة في المجتمعات غير المستقلة استقلالا ذاتيا تاما. ففي مثل هذه المجتمعات انما تسود حالة من تمام المعاني بحيث لا يكون هناك سؤال قابل لأن يصاغ بلغة هذه المجتمعات من دون أن تكون له اجابة متضمنة في الدلائل المجتمعية المتخيلة، أما بالنسبة لتلك الأسئلة التي تتجاوز اطار الدلائل المعنية وتجعل فاعليتها ومشروعيتها قيد النقاش فإنها لا تعدم نصيبا من الاجابة فحسب وانما توسم بميسم الاسئلة التي لا معنى لها. وفي أقل تقدير محظورة.

القدرة على التغير

والسؤال الذي تنبغي العودة إليه هو أين يقع «المشروع الثوري» في اطار تحليل للمجتمع والتاريخ كهذا؟ والى أي حد يقترب هذا المشروع في ضوء تحليل كهذا من السياسة وينأى بالتالي عن التفكير الايديولوجي؟

يشترط كاستريادیس ألا يكون «المشروع الثوري» كفاحا في سبيل مجتمع من دون مؤسسات ظنا بأن ذلك كفيل بأن يحول دون ثبات الدلائل المجتمعية وانفصالها عن المجتمع. فمثل هذا الكفاح ليس إلا ضربا من العبث. بيد أنه يذكر بأن السعي في سبيل مجتمع ذي مؤسسات صالحة صلاحا كونيا لا يقل عبثا. ذلك أنه ما أن تنشأ المؤسسات حتى تنزع الدلائل التي تتجسد بها نحو استقلال يفضي الى استعباد المجتمع.

وفي ضوء استبعاد تصورين كهذين يصدق الخلوص بأن غرض «المشروع الثوري» الذي ينادي به كاستريادیس هو البلوغ بالمجتمع طورا يصير من الممكن فيه تجديد المؤسسات والدلائل المتخيلة تجديدا متواصلا. ذلك أن مجتمع ما بعد الثورة، على ما يجادل كاستريادیس، ليس فقط مجتمعا يدير شؤونه بنفسه ومن دون الاستناد الى مرجعية سابقة ومنفصلة، وانما هو المجتمع الذي يعمل على الدوام في سبيل اعادة تأسيس نفسه من دون الركون الى أي تصور نهائي.

هذا هو المعنى الجديد الذي يطمح كاستريادیس الى اضفائه على السياسة. اذ لا ينبغي أن نرى أن السياسة كمحض صراع في سبيل السلطة، بل ولا بصراع في سبيل تغيير المؤسسات السياسية أو غير السياسية، وانما من أجل تغيير العلاقة ما بين المجتمع والمؤسسات، ومن أجل ارساء نظام يتاح من خلاله للفرد بما هو كائن اجتماعي بالدرجة الأساس اعتبار المؤسسات والدلائل التي تحكم وجوده بمثابة صنيعة المجموع ومن ثم فإن بمقدوره تغييرها كلما دعت الحاجة الى ذلك.

كاستريادیس على أية حال يغامر في تقديم صورة تفصيلية لما يكون عليه المجتمع الذي بمستطاعه ممارسة الإدارة الذاتية بيد أنه يعلم علم اليقين أن المجتمعات الحديثة ليست من ذلك المجتمع المأمول بشيء. وما الأزمات التي ما ونت تلم بها إلا خير ما يصدق هذا الزعم. فتراجع السياسة، أكان ذلك من قبيل عجز الدولة على مواجهة الشدائد والمحن الاقتصادية والسياسية، أم في تحول الأحزاب الى ما يشبه الآلة البيروقراطية، أم في تحول النقابات الى «مراكز قوى» غايتها الدفاع عن مكتسبات وامتيازات أعضائها، انما يدل على ما أصاب المجتمع السياسي من وهن وما جعله أوهى صلة بالأمور التي تعنيه.

وفي سياق بلغة كاستريادبس نفسه، فإن ما جرى في المجتمعات الغربية لا يقل عن انهيار التمثيل الذاتي. ذلك أن ثمة أزمة بينة في الدلائل المجتمعية المتخيلة تتلخص في عجز هذه الدلائل عن تزويد المجتمع بما يمكنه من أداء وظيفته ويزود الأفراد بالأعراف والقيم والحوافز التي تجعلهم قادرين على حفظ أنفسهم في حالة من التوازن.

وعلى رغم أن كاستريادبس في نقده لما هي عليه المجتمعات الغربية لا ينـد على نزوع نوستالجي الى مجتمع ماض وتام، إلا أن مأخذه شديدة الشبه ببعض مآخذ النقاد المحافظين ممن يزعمون بأن اللجوء المتواصل الى تصورات عقلية في سبيل تصريف شؤون المجتمع قد أورث المجتمعات الغربية داء النظر الى نفسها كمريض بحاجة الى من يتمتع بمعرفة ترقى على معرفة المجتمع لذاته وتدابير تفوق تدابيره، الى ذلك فإنه في ميله الى المفاضلة ما بين المجتمع الاغريقي الديمقراطي والمجتمعات الغربية الحديثة ما يجعله يدنو أكثر من موقع حنة ارندت، احدى كبار مفكري هذا القرن، من حيث تقديمها مجتمعي أثينا وروما كصورتين للمجتمع السياسي الناجح.

المدار العام

يرى كاستريادبس أن في التاريخ حالتين وقعت فيهما القطيعة فانتقل فيهما المجتمع من واقع الإدارة غير الذاتية الى واقع الإدارة الذاتية، أي صير الى انتقال الدلائل المجتمعية المتخيلة من احتلالها موقع المرجعية المتعالية ، الى حالة صدورها المباشر والمتواصل عن المجتمع نفسه. وهاتان الحالتان انما حدثتا في اليونان القديمة وفي أوروبا منذ مطلع عصر النهضة.

ولكن رغم تماثل هاتين الحالتين إلا أن ثمة بونا شاسعا ما بين ما استقامت عليه الأمور في بلاد الاغريق في الحقبة المعنية وما سارت وتسير عليه الأمور في المجتمعات الغربية الحديثة.

فلقد تمتع أبناء تلك الحقبة الغابرة بحق ممارسة الديمقراطية المباشرة، أي أنه قيض لكل عضو من أعضاء المجتمع السياسي آنذاك المساهمة في الحياة السياسية. أما في المجتمعات الحديثة فلم تتجاوز ممارسة الديمقراطية في أحسن الأحوال حدود الديمقراطية التمثيلية ، أي تلك التي تكل الحياة السياسية برمتها الى جماعة أو شريحة تنوب عن الشعب في تصريف شؤونه العامة.

وفي حين أملى النظام الاثيني (نسبة الى أثينا) وجوب انضواء الجسم السياسي فيما هو منوط به، ومن ثم فإنه سن الشرائع التي تكفل حصول ذلك، نجد أن المدار العام في العالم الحديث ما انفك يهجر لصالح خبراء واخصائيين ممن يتخذون السياسة مهنة. ولئن وجد خبراء في العالم القديم، فلقد كان الميدان التقني ميدانهم وانتاج المعرفة المتخصصة عملهم، أما اصطفاء ما هو نافع للمجموع فقد بقي في عهدة الجسم السياسي. هذا في حين أن الخبراء في العالم الحديث يحتلون منازل رفيعة في جل الميادين، ومن ثم فإن الاعتماد عليهم ما انفك يتعاظم يوما اثر يوم الى حد يصدق معه القول ان السياسة باتت من اختصاص الخبراء والدعائيين وحدهم دون غيرهم.

وبينما كان الشعب في أثينا هو مصدر المؤسسة السياسية والدلائل السياسية المتخيلة التي تقف خلفها، فإن ما هو سائد فوق كل شيء في المجتمعات الحديثة هي فكرة الدولة بما هي هم ، أي المنتفعون من وجودها وسلطانها.

وفي حين كان غرض النشاط السياسي لدى القدماء تعزيز السياسة الجمعية والإدارة الذاتية ، فإن غرض مثل هذا النشاط في المجتمعات الحديثة لا يعدو في أغلب الأحيان الذود عن المصالح الخاصة والحؤول دون تدخل الدولة. ولقد اقتصر هذا النشاط في العهد السالف على أوجه المدينة ومعطياتها التاريخية والفعلية، بينما نجد أن ثمة نزاعا ما انفك دائرا في المجتمعات الغربية ما بين النزعة الكونية للمتخيل وما بين النزعة القومية، أو تلك التي تحض على اقتصار السياسة على الأمة ودولة الأمة.

ولا جدال في ايثار كاستريادبس لمثال الديمقراطية الاغريقية على الديمقراطية الغربية الحديثة، بيد أن ذلك لا يعني بأن ما يدعو إليه هو العودة الى المثال الاغريقي . فمثل هذه الدعوة انما تتناقض تناقضا تاما مع ما يمليه السعي الى الإدارة الذاتية بما يوجب استقاء الدلائل المتخيلة من مؤسسات المجتمع القائمة نفسها وليس من أي مثال جاهز. وقصارى ما يرمي إليه كاستريادبس من مقارنة كهذه هو الحض على انشاء ما هو أبعد من المثالين الاغريقي والغربي، التقليدي والحديث، أي الى ارساء أسس ديمقراطية أصيلة في ظل الظروف الراهنة. هو ما لا يمكن أن يتحقق ما لم يصر الى اعادة ترتيب سلم الأولويات وما لم يبق المدار السياسي ملحقا بالمدار الاقتصادي على ما هو شائع منذ وقت غير قريب.

انه لفي ضوء هذه المحاجة يصح الخلوص بارتياح ان كاستريادبس ليس معاديا للنظم الديمقراطية الغربية عداء غيره من أصحاب الفكر الراديكالي، سواء كان هؤلاء ممن لازالوا يعولون على النشاط السياسي داعين الى تغيير تام وشامل يقوده صفوة مختارة من أعضاء المجتمع، أم كانوا من أولئك الذين كفروا بالسياسة جملة وتفصيلا. وانما هو ناقد يهاجم بشدة هذا الاستيلاء الجاري على المدار العام وتحويله الى أشبه بمدار خاص منوط بطوائف أو جماعات خاصة تتقاسم السلطة الفعلية وتتخذ القرارات الهامة نيابة عن المجتمع ، وبمعزل عنه، خلف أبواب موصدة . حيث إن المدار العام لهو الميدان الذي يتيح لجل أعضاء المجتمع السياسي الانضواء في العملية السياسية سعيا الى ما يصبون اليه من ادارة ذاتية، فإن تحويله الى مدار خاص انما يعود بالمجتمعات الغربية القهقرى الى حيث تسود النظم المستبدة والكلانية.

تحولات الشخصية في غربة الراعي

قراءة في سيرة إحسان عباس الذاتية

خليل الشيخ *

١ *تتيح غربة الراعي [١] سيرة إحسان عباس الذاتية التي صدرت عام ١٩٩٦، الفرصة للمقارنة بين حياة صاحبها من جهة ونتاجه العلمي من جهة أخرى، وهي مقارنة يمكن أن تصاغ تحت عنوان: البساطة على مستوى الحياة، والخصب والثراء على مستوى التفكير النقدي. فقد كتب احسان عباس سيرته، بعد حياة علمية حافلة شكلت فيها تواليفه وترجماته وتحقيقاته، إجابة على كثير من الأسئلة في مراحل مفصلية من تاريخ الأدب العربي ونقده، في القديم والحديث مثلما أثارت الكثير من الأسئلة التي تؤكد في مجملها حيوية تفكيره النقدي في كل مجال أسهم بالكتابة فيه، ومن بين تلك المجالات موضوعة السيرة الذاتية.*

يتفرد احسان عباس، بأنه الوحيد بين كتاب السيرة الذاتية من العرب المعاصرين، الذين كتبوا سيرتهم الذاتية، بعد انشغال عميق بهذا الفن، تمثل في مجموعة من السير النقدية لشخصيات تراثية ومعاصرة.

لقد توقف احسان عباس على المستوى التنظيري عند موضوعة السيرة الذاتية عام ١٩٥٦ في كتابه فن السيرة[٢]، أي قبل أربعين عاما من صدور غربة الراعي فكان كتابه يرصد ذلك الفن، وما يتميز به من تقنيات، وما يتفرد به من خصوصية على صعيد الخطاب، إذا قورن بالأجناس الأدبية الأخرى. فإذا كانت ذات المبدع، تتموضع خارج نطاق السيرة الذاتية على نحو غامض فيما يخص طبيعة حضورها، ومستوى ذلك الحضور في تجليات النص. فإن هذه الذات تبدو أكثر تشخصا في السيرة وقابلية للتحليل. ففي حين يلجأ الروائي الى رواية السيرة الذاتية Autobiographical Novel، محولا تجربته الذاتية الى تجربة روائية، تضيع فيها الحدود بين الذاتي والموضوعي والواقع والخيال، هربا من سطوة القيود المتعددة التي يجابهها وهو يسعى للكشف عن الأنا وعالمها فإن كاتب السيرة، بصرف النظر عن مقدار ما يتحلى به من جرأة على البوح والاعتراف يتعاقد [٣] مع القاريء كي يقدم له أمرين على الأقل:

الأول: أن يبوح بالتجارب والذكريات الحميمة التي أسهمت في تشكيله الوجداني والنفسي والفكري، وأن يقترب من المناطق الحساسة التي يسعى المرء للابتعاد عنها، وعدم لفت الأنظار إليها.

الثاني: أن يسعى بوعي وقصدية، في أثناء ذلك البوح والاعتراف الى بناء معالم الذات وشخصيتها المتفردة ورسم ملامحها من المنبع الى المصب.

وليس الوعي والقصدية مناقضين لما في البوح والاعتراف من تلقائية وحميمية. فإنهما يحولان دون التراكم العشوائي للذكريات، الذي قد يحول السيرة الذاتية الى حشد من التفصيلات غير المترابطة.

لقد تعاقد احسان عباس مع قاريء غربة الراعي على تقديم سيرة لحياة بسيطة بأسلوب يتلاءم مع طبيعة تلك الحياة، رغم أنه، كما يقول بحق، على دراية بمختلف الأساليب التي سلكها الكتاب قبله في كتابة سيرهم[٤]، وبلغة ذاتية بسيطة، تعتمد قرائنها الداخلية، ولا تفضي الى تشكيل ذات نرجسية تضخمت فيها الأنا، على الرغم من النجاحات والشهرة التي حققها صاحبها، بل تنتهي الى بناء ذات قادرة على تأمل تجربتها ومراجعتها وتحليلها، دون أن تكون هذه الذات شخصية مفتعلة لا تتسم بمعنى متماسك.

٢ تتدرج غربة الراعي تدرجا زمنيا منطقيا، فهي تبدأ من الطفولة وتنتهي بالشيخوخة، لذا فإن التحولات فيها تنبثق من حركة الزمن الموزع بين لحظتي عجز قاسيتين في الطفولة وفي الشيخوخة.

فإذا كانت قدما الطفل تقودانه الى مزبلة [٥]، فإن الشجرة [٦]، وهي جماع لرموز الخصب المتعددة، تتحول في الشيخوخة لتغدو تجسيدا للقسوة والجدب والخيانة.

يرسم احسان عباس ملامح الطفل في السيرة مستخدما ضمير

★ ناقد وأستاذ جامعي من الأردن.

الغائب حيث يتداخل صوت السارد مع صوت الشخصية، ويجيء ذلك من خلال عنوانين دالين متعاقبين هما، «رموز الخوف»(٧) و«رموز الطمأنينة» (٨). يحتوي الفصلان على اثني عشر مشهدا، ترسم المعالم المتبقية في ذاكرة الطفل وهي مشاهد تتوزع بين خوف الطفل من الموت وبين الأرق الذي تسببه دقات ساعة مجهولة ، مشيرا بذلك الى التفتح على اللحظة الزمنية دون القدرة على استيعابها أو التحكم بها، مثلما تتوق الى الحياة سواء تمثلت في ايقاع النغمة القرآنية الساحرة، أم في نشوة التلقي الجماعي لتغريبة بني هلال، أم في استقبال الخصب والمطر، وما يحمله من بشرى بفصول جميلة لاحقة.

تحتفي غربة الراعي شأنها شأن السيرة العربية الحديثة بلحظة بالذهاب الى المدرسة، وترى فيها لونا من ألوان التحول الجذري في العلاقة مع الحياة، حيث ينطوي الاختلاف اليومي للمدرسة على اقتراب حثيث من عالم الكتاب، هذا الاقتراب الذي يشي في الكثير من أبعاده، ببداية قراءة للواقع من منظور جديد.

يرتبط هذا الذهاب في «غربة الراعي» على مستوى السرد. بانتقال السيرة الى مستوى أسلوبي مباشر حيث تتلاشى رموز الخوف والطمأنينة. وبتلاشي تلك الرموز تبدأ الشخصية تنطق بصوتها وتتكلم مباشرة وتعبر عن سعادتها قائلة:

«أدخلت المدرسة الى نفسي ابتهاجا لم يكن لها به عهد، بما وفرته من تنوع، فالى جانب حل ألغاز الدروس. وازدياد منسوب الثقافة، عوضتني عن الألعاب الريفية الخشنة ألعابا لم أكن أعرفها..» (٩).

وإذا كان الذهاب الى مدرسة القرية يشكل لحظة البداية التي تبني السيرة ملامحها، كي تشكل مدخلا لتحولات أكثر عمقا في مدارس أخرى، فإن تلك المرحلة شهدت أمرين، سيظلان يشكلان معالم بارزة في مسارات السيرة وفي نهايتها.

أما الأمر الأول فيتمثل في اقتراح أحد معلمي المدرسة أن يتعهد كل طالب برعاية شجرة تضاف الى اسمه ، فهو يرويها بالماء عند حاجتها إليه، حيث يصف احسان هذا الأمر بقوله:

«وقد كانت هذه العلاقة من أقوى العوامل التي حببت إلينا المدرسة، وعندما كنت أعود الى القرية ـ من بعد ـ كان أول شيء أقوم به هو الذهاب الى المدرسة للاطمئنان على الشجرة التي غرستها. صحيح أنها أصبحت لشخص آخر، ولكن حنيني إليها، لم يكن يقل عن حنيني الى البيت والأسرة وأصدقاء القرية» (١٠).

لا تتوقف غربة الراعي عند نوعية الشجرة، ويبدو أن هذا الاغفال المتعمد، هو الذي سيسمح بترميزها، إن على المستوى الأولي في مرحلة الطفولة، حيث ستغدو الشجرة رمزا يعبر عن أشواق احسان عباس الفتى وحبه لقريته، وتطلعه العميق الى المرأة ، أو على مستوى أكثر عمقا وتعقيدا في خاتمة السيرة، كما يتجلى في قصيدته «حكمة ختامية ـ منطق الشجرات الثلاث» حيث تصبح الشجرة القاسية قسوة الحياة والحبيبة مجسدة لأزمة الشاعر الوجودية والنفسية، فهذا الشاعر الذي كان سعيدا في طفولته، وهو يرعى شجرته ويسقيها، ويحن إليها، ويتفقدها عندما يعود الى القرية، سيعاني من انفصال الشجرة عنه، وستبوء كل محاولاته للقبض على أبعادها الجسدية بالفشل، صحيح أن ترميز الشجرة لتكون تعبيرا عن الاتصال بالمرأة أو بالحياة، يستند في التراث الديني، الى «شجرة الخلد» أو «شجرة المعرفة» ولكن القصيدة،وهي تجسد الأبعاد الرمزية لتلك الشجرة لا تتحرك ضمن إطار المنع الالهي بعدم الاقتراب منها، لأن الشجرة نفسها غدت يابسة وقاسية الأمر الذي عطل قدرتها على الخلق والانجاب والحب، وسلب منها ما تحمله من طاقة كامنة للتواصل مع الحبيب:

إن التي من أجلها تموت
إنسانة يابسة أو شجرة
تصوحت فيها الغصون اليانعة
جف العطاء في عروق حبها
كأنها قد نسيت كل الليالي الرائعة
واحتقرت قلبك حين لم تعد في قلبها
خانتك ، خانت عهد حب
كنت مخطئا حين ظننت أنه ليس يموت (١١)

إن بنية القصيدة ولغتها تجعلها قريبة من لغة الطقوس الأسطورية، فهي ، من جهة تمتلىء بالبكاء والألم على موت الشجرة، وهي تستهدف من جهة أخرى، استعادة ذلك الزمن الذهبي حين كانت الشجرة تتفجر بالنضارة والحيوية، ولكنها في الحالتين تظل مؤمنة بنسبية القيم والأشياء، لتغدو مسألة الخلود، مسألة عرضية، وليموت الحب، بموت الخصوبة، وانطفاء الشهوة للحب والحياة. أما الأمر الثاني الذي بدأ الفتى يكتشفه في سنيه المدرسية الأولى فهو إشكالية مريم. ولا شك أن هذا الاكتشاف يشكل في تلك المرحلة الوجه النقيض لما ترمز إليه الشجرة. فإذا كانت الشجرة تؤشر في تلك المرحلة على ما تنطوي عليه حياة الشباب من حب وإقبال على الحياة، فقد شكلت مريم حجابا يحول بين الفتى وبين الحب لأن مأساتها صبغت حياة القرية «بخطوط سوداء أو حمراء لا قبل بمحوها أو طمسها أو التغاضي عنها» (١٢).

من هنا ستظل شخصية مريم فاعلة في وجدان احسان عباس، وستظل تحولات شخصيتها وثيقة الصلة بتحولات شخصيته، فإذا كان الذهاب الى حيفا يحمل بداية التحولات الجذرية في شخصية صاحب السيرة نظرا لأن هذا الذهاب سيشكل نقطة البداية في تطواف طويل يخرجه من عالم الريف الى عالم آخر، فإن احسان عباس ـ الفتى كان يذهب الى حيفا وهو يحمل «هدفا سريا» (١٣) لم يبح به لأحد. وهذا الهدف يتمثل في البحث عن مريم، والتخلص منها. لكي يريح الأسرة من شعورها بالحزن والانكسار ، صحيح أن مريم ستتلاشى، وإن كان ذلك على نحو مؤقت، من ذاكرة الفتى في خضم المجابهة مع الحياة في حيفا، ولكن شخصيتها التي ستستيقظ في وجدانه عند سماعه

لاسمها يقال على نحـو عابر [١٤]، يشير الى أن خيط اختيار المغـامرة والجري وراء غوايتها يخضع في غربـة الراعي للكثير من القيود، وإن ظل يدور في أعماق الشخصية أكثر مما يتجلى في العالم الخارجي.

تتجسد أكثر التحولات أهمية في شخصية احسان عباس ـ الفتى وهو طالـب في مدينة حيفا في بعـدين مهمين يشكلان معا طبيعـة ذلك الفتى المشغول عن اكتشاف جوانـب الحياة في هذه المدينة ، بفضاءات التعليم . أما البعد الأول فيتمثل في الحيـاة البسيطة لاحسان عباس في بيت الشيخ أحمد السعدي، ومساعدته له في كتابة الأحجبة والتعاويذ. وقد وصف احسان عباس هذه التجربة المثيرة بقوله، «ثابرت على أداء ما قاله الشيخ بكتابـة السور القصيرة بحروف مقطعة، ثم خطر لي أن الحجاب قد يلقـى في مكان غير نظيف أو غير طاهـر، واستولى علي هذا الشعور بقوة، فجعلت أكتب في الحجاب حـروف الأبجدية الانجليزية أو أكتب بعض الأغاني الريفيـة بحروف مقطعة، دون أن أخبر الشيخ بالتغـيـر الذي حـدث» [١٥].

إذا كان هذا النوع من الكتابـة يخضع لطقوسية محددة، تنزع في نهاية المطاف منزعا عمليا، فقد خرج الفتى من براثن تلك الطقوس على نحو يشي باستقلال الشخصية، وكانـت تغييراته للحروف المكتوبة في نصوص التعـاويذ، وإن تمت بـاسم الحرص على المقـدس، ترمـز الى تعريـة العملية بـرمتها وتجريدهـا من قداستهـا المزيفة . ولكـن هذه التجربة التي خلقت نوعـا من الصراع في نفس الفتى، تتحول في رواية اميـل حبيبي «سرايـا بنـت الغول» لتصبـح امتـدادا لعالم الطقـوس الأسطـوريـة ، بصرف النظر عن مـدى الاتفـاق في التفصيـلات بين الرواية والسيرة فلم تعـد هذه الحكاية كما ترويها غربـة الراعي تعبر عن حكاية وقعت في زمن مضى بقدر ما أصبحت واقعا حيا يتجسد في الحاضر المستمر، يقول حبيبي:

«ما مـن رفيق حببنـي الى لغة أمـي وأبي، كما حببني إليهـا هذا الشاب ابن شيخ عين غزال منذ أن أشركنـي في كتابة التمائم الساذجة وطيها في قصاصات دقيقة، كان والـده يطمئن بها القلوب الواجفة على مصير أحبابها الغياب.. ومن تلك التمائم بيتـا شعر حفظتهما منذ ذلك الوقت البعيد وعـدت إليها كلما افتقدت ما أطمئن به قلـوب الصابرين والصابرات على فراق الأحبة صبرا جميلا.

عسى الكرب الذي أمسيت فيه يكـون وراءه فرج قريب
فيأمن خائف ويفك عان ويأتي أهله النائي الغريب

فهل يكون وجه الشبه بقية أمل في فعل هذه التميمة أو سواها من تمائم ابن الشيخ؟ أو يكون وجه الشبه أنـك لم تتمن «التقاء» بطل من ذاك الزمان، كما تمنيت التقاءه، ولم تحقق هذه الأمنية» [١٦].

فإذا كـانت غربة الـراعي تقدم لنـا هذه التجربة مـن خلال سرد متجرد من العاطفيـة، لا أثر فيه للرومانسية فـإن «سرايا بنت الغول» تنتزع المشهد من سياقه الزمني المحـدد، لتدخله في سياق فني مرتبط بآفاق الرواية وتحولاتها، فلم تعد كتابـة التميمة عملا فرديا سريا، بل صارت ترمـز للعودة الى فلسطين، أو للفرج بعد الشـدة، كما يعبر بيتا الشعر، وغدت مـرتبطة بإحدى اللحظـات النابضة بالحيـاة،وإن كانت تغمس جذورها في لحظات مترعة بالألم والحزن.

أما البعـد الثاني فهـو يتصل بالينـابيع الثقافيـة التي بـدأ الفتى يتصل بها، وتسهم في تشكيـل وعيه وفي إخراجه مـن عالمه الضيق لأن طفلا قرويـا ، ساذجا مثله لم يكـن في مقدوره أن يوسع الـدائرة التي يتحرك فيهـا ولعله ليس مـن قبيل المصادفـة أن تحتل الرسـالة [١٧] مركز الصـدارة ، وأن يكون لكتابها وشعرائها دور أسـاسي في صياغة وجدانه، لأن ذلـك سيشير الى مرحلة مهمة يرتبط فيهـا احسان عباس بالقاهرة، وجامعتها والحركة الثقافية فيها.

٣ تنتقل غربة الراعـي على صعيد المكان بين فضاءات متعددة في فلسطين وفي بعض عواصم الأقطار العربية، فهي تبدأ من عين غـزال، وتمر بحيفـا وعكـا والقـدس وصفـد، وتتنقـل بين القـاهـرة والخرطـوم وبيروت وعمّـان. وعلى الـرغـم مـن كـون التحـولات الشخصية في السيرة مرتبطة بالتحولات المكانية، إلا أنها لا تنبثق عنها بالضرورة. فقـد سعت غـربة الراعـي الى تشييد فضـاء متماسك، لأن عنوانها بما ينطـوي عليه من دلالات فلسفية وشعرية، يوحد مسارات تلك الأمكنة نحـو بؤرة بعينها، ويجعلها بما تنطـوي عليه من تحـولات تشير الى الحضور القـوي لذلك المكان الغـائب الذي تنهي العـودة إليه غربة ذلـك الراعي. لقد ظل انتقـاله بين تلك المدن، يؤكد غـربته العميقة التي يتشـاكل فيهـا مع الشخصيـات التي كتب سيرتها كالتـوحيدي والحسن البصري والشريف الـرضي وبدر شاكر السيـاب، مثلما يؤكد تمسكه بشخصية الشاعـر ـ الراعي التي تعمد أن يقتـل موهبتها فيما بعد، وهـي شخصية رسمت سيرتها الشابـة ، ضمن تجربة شعـرية تستوحي الشعر الرعوي الغربي، وتعيد تشكيل الواقع في إطار تقاليده وأخيلته ولغتـه [١٨]. ومن هنـا ظلت التحـولات في شخصيته بمثـابة تنويعات معرفية، لا تغير الايقـاع الرئيسي في تجربته. لا ريب أن ذهاب احسان عباس الى الكلية العربية في القدس يشكل أكثر المراحل أهمية في بناء شخصيتـه، فذهـابه الى هنـاك وخضوعـه لتعليم منهجـي منظم وبـرامج تعليميـة محددة ، وفـر له فـرصـة لقـراءات عميقة، جعلتـه يكتشف أعماقه ويحدد مسيرته الشعرية والنقدية وإن ظلت تجربته في الكلية معـزولة عن الحيـاة العامة في فلسطين ومـا كانت تمور بـه من تفاعلات.

تشكل إشـارة احسان عبـاس الى هاملـت [١٩] التي جـاءت إبان حديثـه عن سنوات الدراسـة في تلك الكلية (١٩٣٧ – ١٩٤١) مفتـاحا لقراءة تحولات مهمة في شخصيته. فهـذه الاشارة تشكل على المستوى الفني تناصـا قابلا للإدراك ينشيء ترابطـا في المعنى داخل السيرة، لأن علاقة احسـان عباس بتلك الشخصية تتجاوز البعـد المعرفي الخالص، لتغدو علاقة ذات أبعاد نفسية وفكريـة. فقد غدت شخصية هاملت كما يقول احسان عباس:

«الصديق المرافق لي في الكلية وبعدها، قرأتها في الكلية مرات ومرات وأظنها لونت حياتي بلون خاص» (٢٠).

إن تأمل أبعاد تلك العلاقة التي كانت تقوم بين احسان عباس يوم كان في العشرين من عمره وبين هاملت يبين أنها كانت تقوم على علاقة قريبة من التقمص الوجداني (٢١)Einfuehlung.

يشير التقمص الوجداني الى علاقة جمالية وسيكولوجية مع نص أدبي معين تقوم على الفهم الحدسي له، والفهم الحدسي تال للفهم العقلاني للنص، ولكنه يختلف عنه في درجة العلاقة حيث تفنى شخصية المتأمل في الموضوع المتأمل، ليغدو كما يقول شليجل Schlegel قادرا على أن يدخل في تركيب كائن أجنبي، ليعرفه كما هو، وليصغي الى الكيفية التي أصبح بها كذلك» (٢٢).

لهذا لا يكتفي احسان عباس بالاشارة الى المسرحية، وعمق تأثيرها في بنائه الوجداني، بل يقتطف منها مقطعا دالا، يجيء في المشهد الأول من الفصل الثالث، وهو حوار مباشر بين هاملت وأوفيليا يتبلور بعد أن تتصاعد أزمة هاملت ويكتشف مقتل أبيه، وخيانة أمه، وتآمر عمه:

هاملت : ها، ها، أعفيفة أنت؟

أوفيليا : سيدي!

هاملت : أجميلة أنت؟

أفيليا : ماذا تعني يا سيدي؟

هاملت : أعني، إن كنت عفيفة، وجميلة معا، وجب على عفافك أن يجعل الوصول الى جمالك محرما.

أوفيليا : وهل للجمال يا سيدي ما يتعاطاه خير من العفاف؟

هاملت : بالضبط للجمال قدرة على تحويل العفاف الى الفجور، أشد ما للعفاف من قدرة على قلب الجمال الى صورته، كان هذا القول يوما من الأضداد، ولكن عصرنا هذا قد مده بالبرهان. كنت أحبك يوما.

أوفيليا : يقينا ياسيدي لقد حملتني على اعتقاد ذلك.

هاملت : كان عليك ألا تصدقيني فالفضيلة لا تطعم جذعنا القديم إلا ويظل فينا شيء من مذاقه. ما أحببتك قط.

أوفيليا : إذن فقد خدعت.

هاملت : إذهبي الى دير الراهبات أتريدين أن تلدي الخطاة؟ أنا نفسي على قدر من العفة، ولكن بوسعي رغم ذلك أن أتهم نفسي بأمور هي من الاثم، ما يجعل أمي تتمنى لو لم تكن ولدتني. إني شديد الكبرياء. حقود الثأر عنيد الطموح. ورهن إشارتي من الآثام ما يعجز فكري عن حصره، وخيالي عن تحديد شكله، ووقتي عن تنفيذه، فما الذي يترتب على الذين مثلي أن يفعلوه،إذ يزحفون بين السماء والأرض؟ كلنا أنذال وأوغاد. إياك أن تصدقي واحدا منا، اذهبي وترهبي. أين أبوك؟

أوفيليا : في البيت يا سيدي.

هاملت : فليغلق المصاريع على نفسه، لكي لا يلعب دور الأبله المأفون في بيته وداعا.

أفيليا : (جانبا) أعينيه أيتها السموات الخيرة!

هاملت : إن كنت ستتزوجينني أعطيتك مهرا هذا الوباء، لن تنجي من المذمة ولو كنت عفيفة كالجليد، نقية كالثلج. إذهبي الى الدير وترهبي. وداعا. وإن كان لابد لك من الزواج، فتزوجي أحد البلهاء. إن العقلاء ليعلمون تمام العلم أي بهائم تجعلن أنتن منهم. الى الدير اذهبي وأسرعي. وداعا.

أوفيليا : (جانبا) يا قوى السماء أعيديه الى رشده!

هاملت : لقد سمعت الكثير عن أصباغكن وطلائكن وهبكن الله وجها وتجعلن لكن وجها آخر. ترقصن وتتكسرن وتلثغن، وتلقين مخلوقات الله بأسماء من عندكن. وتجعلن للخلاعة حجة من جهلكن. عني بكن. لا أريد منكن شيئا بعد — إنه ليجنني. أتسمعين، فلنمنع الزواج! أما المتزوجون سابقا، فكلهم سيبقون على قيد الحياة إلا واحدا، ويبقى الآخرون على حالهم عليك بالدير اذهبي» (٢٣).

تحتاج معرفة العلاقة بين احسان عباس ـ الشاب وهاملت الى قدر كبير من التحليل. فلا شك أن اقتطاف احسان عباس لهذا المشهد الطويل ليس اقتطافا مجانيا، فهو يشبه على الصعيد الفني استخدام القناع في القصيدة، أو القبول بوساطة جمالية بين الكاتب *والقاريء* (٢٤)، يبتعد السارد بوساطتها عن الحديث بضمير المتكلم، ليقوم المشهد المقتطف بتدعيم حضور السارد على مستوى الرؤية، وإن ظلت علاقة السارد بالمشهد المسرحي، قياسا الى علاقته ببقية العناصر في السيرة تقوم على التفاوت، في حين تقوم العلاقة في العادة بين السارد وعناصر سيرته على التزامن على أن أبعادا كثيرة في غربة الراعي حملت احسان عباس على اكتشاف هاملت، ليغدو جزءا من كينونته الوجدانية، تعود بعض هذه الأبعاد الى عالم الطفولة، حيث حكاية مريم، التي ظلت تجلياتها ترافقه، ليعيد اكتشاف أبعادها عدة مرات.

يمكن للدارس أن يقارن بين مريم وأوفيليا، من بعض الجوانب وإن كانت مريم تجمع بين بعدي الاشكالية التي آثارها هاملت عندما رأى أوفيليا تصلي وسألها عن عفتها. فمريم فتاة جميلة، قادرة على التحدي والاختيار، لا تقيم كبير وزن للوشائج العائلية، لهذا تختار قاتل عمها لتهرب معه وتتزوج منه.

وإذا كان احسان عباس، في المرحلة السابقة، قد رأى المشكلة من جانبها الاجتماعي الذي يهتم بسمعة العائلة وكرامتها، فإن حضور مريم الخفي في المشهد المسرحي، يبين أن مريم بدأت في وجدان احسان

عباس - الشاب - تتخلص من أبعادها الاجتماعية المحددة، لتتجلى على مستوى فلسفي - إنساني ، يطرح علاقة الحب، في مستوياتها الوجدانية والفلسفية ، وعلاقة الانسان بها، من منظور جديد.

لذا شكلت مريم شبحا، ظل كشبح والد هاملت يظهر ويختفي، فهو يتذكر حكايتها بمجرد سماع امرأتين يذكران اسم مريم، ويكتب الى أحمد سلامة. قريبه وصديقه. رسالة تحرك الشرطة [٢٥] ، فتتلاشى مريم ، وتقبع في اللاوعي، فيراها في الحلم، فيقوم من نومه فزعا ، ويكتب لها رسالة يؤنبها فيها بشدة[٢٦]. وإذا كان احسان عباس يتصالح مع شبح مريم في خاتمة السيرة، لينطوي موقفه النبيل منها على «تردد هاملتي» [٢٧] صاحبه قديما كما يقول، فإن هذا التصالح يجيء وقد اكتسب احسان عباس رؤيته المتفردة للانسان والعالم، هذه الرؤية التي يجري التعبير عنها ببساطة متناهية وإن ظلت تنطوي على عمق مثير. مثلما تجيء بعد أن استكملت الغربة عناصرها في حياة الراعي، فقد درس وعلّم وارتحل، وعاش تجارب مملوءة بالحزن، صبغت رؤيته بالتشاؤم ، وعرف الحب الخائب، وبرم بالحياة وتعب من العالم. لهذا يقول بوضوح آسر، يسمي الأشياء بأسمائها:

«وإذا كان هناك من أحد أتقدم إليه بالاعتذار ، فإني إليك يا مريم سالم خليل أتوجه بأسفي واعتذاري . كنت مغمورا بقيم العائلة، المستمدة من قيم الريف، حين لم أستطع أن أرى في موقفك ثورة تقاليد هي القيود بعينها ... إن مجتمعا وقف كله يرى في قتلك تطهيرا لشرف العائلة، لم يكن ليقف عند قتل امرأة واحدة، وإنما كان مليئا بالحقد على كل فرد. امرأة كان أو رجلا، يحمل على وجهه ايماءة التحرر. اليوم وأنا أتطلع الى الماضي البعيد، أجدك لم تقتنعي بالثورة من أجل الحب، بل أمعنت في التحدي، حين أحببت قاتل عمك. كيف غفلت عن كل هذه الإرادة يوم حققت ذاتها. حين مشيت في دروب الحياة معطل الإرادة ممزق النفس بين رسوم الطاعة وواجب العصيان. اليوم فقط وأنا أتطلع الى الماضي البعيد سقط عن عيني حجاب الغفلة الكثيف، لقد سخر الزمن مني حين امتد بي الى هذه اللحظة، التي تحطمت فيها جميع البنى المادية والمعنوية وعجزت عن الوقوف على أطلالها [٢٨].

وإذا كانت قراءة هاملت في تلك المرحلة تنطوي على أبعاد قادمة من تجارب الطفولة في القرية، فإنها تنطوي على أبعاد تنبؤية، ولاسيما في موقفها من الزواج [٢٩]. وستغدو قراءتها بعد زواجه استنطاقية، تتكيء على بعض أبعاد شخصية هاملت، الخصبة الواسعة الآفاق. وبخاصة في علاقته بالمرأة ونظرته لها. ويبدو أن طبيعة تشكيل احسان عباس لصورة المرأة، ونظرته اليها، في سن الشباب، متصلة بالمكونات الثقافية المتعددة، التي أسهمت في رسم صورة سلبية لها، وإن كانت تجربته ، كما تحدث عنها بصراحة وألم في هذا المجال. ظلت تفتش على ما يبدو من دعائم لها في عالم التشكيل الفني. فالشعر الرعوي الذي جذبه وبدأ يشكل عالمه من خلاله، لا يعدو أن يشكل حلا للتناقض القائم في ذاته بين العزلة والاندماج في الحياة الاجتماعية، فهو يخلق كبقية الرعويين من الشعراء، مجتمعا مصغرا، يستطيع من خلاله الموازنة بين الحياة الفاعلة المتأملة ، ويتمكن بوساطة رموزه ومعطياته أن يضع التأمل وتفحص الذات، محل أعباء الحياة العامة وقسوتها، ليتمكن على حد تعبير فيليب سدني من اختصار المسافة بين الأطراف المتضادة [٣٠]. لهذا يوضح احسان عباس أن نظرته الى المرأة في تلك الآونة (عام ١٩٤٣ على وجه التحديد) كانت تقوم على ازدواج وثنائية متباينة [٣١]، فقد نظم آنذاك قصيدتين متناقضتين في المرأة، تقوم الأولى على تصوير المرأة من منظور مثالي، في حين تقوم الثانية على تصويرها بوصفها كائنا متصنعا ومخادعا . وقد نظم القصيدتين في وقت واحد ورأى عندما قرأهما في الصباح، بأن شعوره كان صادقا في الحالين.

ويبدو أن قراءة احسان عباس لشعر إلياس أبوشبكة[٣٢] قد أسهمت في رسم صورة للمرأة تتميز بالشهوانية المفرطة، كما أن قراءته لقصائد محمود محمد شاكر التي كانت تنشر في «الرسالة» تحت عنوان ثابت من ديوان البغضاء [٣٣] أكد صورة المرأة الغادرة، التي لا تقيم للمثل والقيم كبير وزن، من هنا كان من المنطقي أن تتلاشى رغويات السعادة التي تجسد علاقة الحب السعيدة بين شاب ومحبوبته، لتسود في شعره رعوية الذات المفردة، الحزينة التي تقف من المرأة، ذلك الكائن الذي لم يعرفه احسان عباس - الشاب - إلا لمحا خاطفا، موقفا ينطوي على قدر كبير من البغض ولا يرى إلا تجلياته السالبة في عالم الواقع.

ولعل من الغريب أن يتوقف جبرا ابراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤) زميل إحسان عباس في الكلية العربية ، وهو يتحدث عن بعض ملامح من سيرته في شارع الأميرات [٣٤] عند امرأة من منظور هاملتي فقد كتب فصلا سماه أنا وهاملت وأوفيليا [٣٥] بين هو الآخر علاقته القوية القديمة بهاملت «كان يخالجني الشعور بأن أمير الدانمارك يتوحد فيّ كلّما ناجى نفسه أو اختلى بحبيبته أوفيليا ،. ولكنني الى ذلك كله أغالب تلك الأحاسيس المظلمة بضرب من العناد الذي يصر علي بأن أمتلك من الحياة كل ما يثير الخيال والحواس جميعا [٣٦]. ولكن التشابه في الموقف من هاملت ، لا يقود الى تطابق بين المنظورين في النظرة الى المرأة والحياة بين الزميلين عباس وجبرا. فإذا كان جبرا يتوزع، كما يتحدث في سيرته، بين امرأتين من لحم ودم، يراهما بين الشهوة ويرى في هذا التوزع، ضربا من القلق الوجودي الخلاق الذي يشحن عالمه الفني برؤى ثنائية متقابلة (حيث ستمتليء أعماله الروائية بمثل هذه الثنائيات) فإن آفاق الاتصال بهاملت عند احسان عباس، قد قاد ، كما تبين ، الى نتائج مختلفة.

إن ايضاح أبعاد العلاقة بالمرأة وانعكاسات الظلال الهاملتية عليها لا تكتمل إلا من خلال معرفة العلاقة بين الأب والابن في غربة الراعي.

فالابن ينطوي على حب عميق لأبيه، لأنه يرى شقاءه وفقره،

ورغبته المخلصة في توفير سبل التعليم لابنه، لكنه يرى بالمقابل ، سعي أبيه لكي يصبغ حياة أفراد الأسرة، بطابع من «العطف القاتل» [٣٧] تعود جذوره الى زواجه، الذي كان ينطوي على أبعاد اجتماعية تقدر الواجب والمسؤولية أكثر مما تقوم على الحب والاختيار الحر. وقد استطاع الأب أن يصبغ حياة ابنه، على هذا المستوى، حين جعل حياته هو الآخر، تدور في الإطار الذي فرضته عليه ظروفه الأسرية القاسية. فاحسان عباس الشاب من هذه الناحية يشبه هاملت الذي يتحكم والده في تفصيلات حياته، رغم موته ويجعله يكره أوفيليا، لأن والدها كان ضالعا في التآمر على أبيه.

ولكن الفرق النوعي بين احسان عباس وهاملت يتمثل في نقطة أساسية. ظلت تضبط الايقاع في غربة الراعي فإذا كان التوازن بين العالم الحقيقي والخيالي في حياة هاملت مختلا، كما يرى كوليردج [٣٨]، وكاد يختل في غربة الراعي برغبة احسان عباس ـ الشاب ـ في ادعاء الجنون [٣٩]، خلاصا من قرار الأب النهائي، فإن احسان عباس سرعان ما يعود الى التوازن. لأن الواقع كان يعيد تشكيل رؤيته وأخيلته ، ويضبط ما فيها من جنوح وانفلات.

ولقد كان احسان عباس ـ الزوج وهو في ذروة أزمته، يتذكر أباه وهو يشكو الى أمه (جدة احسان عباس) ويبثها رغبته في الزواج ، ثم يتذكر استسلام الأب وتضحيته [٤٠]، فتتلاشى من نفسه ، مظاهر الصراع، وأبعاده على مستوى الفعل لتتجسد من خلال الابداع الشعري آنذاك وعبر الانغماس الكلي في عالم البحث والدراسة والكتابة المتألقة فيما بعد.

ولكن مظاهر العلاقة بين الأب وابنه بما تنطوي عليه من أبعاد متداخلة لا تكتمل إلا بالوقوف عند مظهر آخر من مظاهر تلك العلاقة يجيء بعد أن قرر احسان عباس ـ المعلم ـ في ثانوية صفد ، الذهاب الى القاهرة ، لاكمال دراسته الجامعية ، بكل ما ينطوي عليه ذلك القرار، من أبعاد، تشير الى نضوج الشخصية، وقدرتها على اتخاذ القرار مثلما تشير الى تحملها لمسؤولية تلك الأسرة التي بدأت بالتشكل التدريجي، وإن ظلت صورة الأب، غير معيبة عن تفصيلاتها. يقول احسان عباس:

«وفي الليلة التي نويت أن أسافر في صباحها الى مصر، رأيت فيما يرى النائم أني واقف عند شجرة الغرقد التي يعلق الناس عليها مزق الثياب، اعتقادا منهم أن لابد يكون ولي قد دفن تحتها، عند أرض لنا تقع عند قاعدة جبل الرأس، حيث الطريق التي تتجه من القرية الى السوامر، والمطر يهطل بغزارة شديدة، وقد غمر الماء الطريق وأخذ يرتفع مع ارتفاع الجبل، وازداد ارتفاعه وأنا أصعد ووالدي يناديني أن أرجع ، وأنا أقول له:

سأتوغل في الجبل الى قمته، وعندها لن يدركني الماء. وكانت الأرض تزدان بالخضرة ، كلما نظرت ورائي، حتى لقد رأيت شجرة الغرقد وقد غطاها الماء، ولكني على الرغم من ذلك أرى الخضرة تغمر السهل وعندما يئس أبي من عودتي كف عن النداء، كان حلما يستعيد قصة الطوفان ونوح وابنه ، وظل واضحا في ذاكرتي سنوات بعد ذلك» [٤١].

ليس من الصعب أن يتبين القارىء كما وضح احسان عباس نفسه، صلة هذه الرؤيا بالعلاقة بين النبي نوح وابنه. ولكن الحلم الذي يستعير من الطوفان عناصره الأساسية، يخالف المشهد الطوفاني في نقطة مركزية، تتمثل في نجاة الابن وتلاشي صوت الأب، بعد أن رأى تصميم ابنه على الذهاب ليحل مشهد الخضرة التي تغمر السهل بديلا عن الأب الذي يصرخ على ابنه ويدعوه للعودة.

ان الابن الذي يستجيب لقرار أبيه، فيما يخص حياته الأسرية يتمرد على إرادة هذا الأب عندما تتصل المسألة بالعلم. لقد صار الابن الذي غسلته الأمطار الغزيرة (الذي صار يهتم بالماء بعد أن كان يهتم بالنار المقدسة) [٤٢] يؤمن بأن العلم وحده هو القادر على تجديد طاقة الحياة، وهو القادر على الأخذ بيده نحو عالم أكثر خصوبة وبهجة من عالمه الأرضي.

كان الحلم ينبيء أن الرحلة ستكون رحلة تجديد، ينتصر فيها الابن ويحقق فيها ذاته، ولكن عناصر كثيرة جاءت من خارج الحلم، لتخضعه لسلطان الواقع، أسهمت في تدمير ذلك الحلم، وجعلت انتصار الابن، وتحقيقه لذاته، يضيع في إطار انكسار الحلم الجماعي ، بسقوط فلسطين ، وخروج الأب والأسرة والقرية الى عالم من المعاناة والشقاء، ألغت أبعاد ذلك الصراع تماما ، فتوقف احسان عباس عام ١٩٥٨عن كتابة الشعر، وبدأ صوت الدارس والباحث فيه، يعلو على صوت ذلك الشاعر القتيل، الذي جاء قتله، محاولة لخنق أبعاد ذلك الصراع القديم في أعماقه ، وتحويلا لطاقته الى عالم آخر تتحرك فيه ذاته في ضوء مفاهيم وأطر وقضايا تتطلب قدرا من الموضوعية والتجرد ، والبعد عن عالم الذات وأزمتها لتحقق فيه انجازا متميزا على صعيدي الكم والكيف.

٤

وبالمقابل فإن إدراك جوانب التحول في شخصية احسان عباس على المستوى النفسي، لا تكتمل إلا بقراءة للمؤثرات الثقافية التي أسهمت في تشكيله. وإذا كان تتبع تلك المؤثرات، في ضوء نتاج احسان عباس المترامي الأطراف أمرا يقرب من الاستحالة ، فإن تتبع تحولات الشخصية في ظلال المؤثرات الثقافية، كما تتجسد في غربة الراعي ضروري ، لأن العلاقة بين التحول الذاتي والفكري في السيرة واضح، وقابل للتشخيص.

تبين السيرة الذاتية أن احسان عباس بدأ يتكون على صعيد الأدب في إطار خطين سارا متوازيين حقبة طويلة من الزمن قبل أن يقوم الناقد في احسان عباس بتوحيد قسري لهما . فقد بدأ احسان تجربة شعرية تستوحي تقاليد الشعر الرعوي الغربي ليقوم من خلالها بقراءة واقعه وإعادة بنائه، وليخلق ريفا مثاليا يعيد فيه تشكيل أنماط الحياة كما يجب أن تكون مثلما بدأ في الوقت نفسه مسارا نقديا ينطلق من الشخصية وأبعادها بالدرجة الأولى. وقد كان لانفتاحه على قراءات

بعينها في النقد الأوروبي كدراسته العميقة لـ«تدهور الغرب» للناقد الحضاري الألماني أوزفالد شبنجلر [٤٣] ودراسة الناقدة مود بودكين عن النماذج العليا في الشعر [٤٤] دور مهم في إعادة اكتشافه للكثير من الشخصيات التي كتب سيرتها النقدية.

وإذا كانت مأساة فلسطين قد بينت له ما يكتنف تجربته الشعرية من سمات في ضوء التجربة نفسها، وفي ضوء تلقيها الذي لم يرتح له، الأمر الذي جعل تلك التجربة تتلاشى تماما، فإن التحولات الثقافية الهائلة التي عرفتها شخصية احسان عباس، لا تندرج في إطار الأبعاد الأكاديمية التي وصل إليها، وإن ظلت تلك المراحل تشير الى التفاعل الخلاق بين الثقافي والحياتي، دون أن تبرز الجوانب الذاتية لديه في تشخيص المسألة المدروسة، مهما اقتربت منه.

ولكن فن السيرة يظل يحتل موقعا متميزا في دراساته النقدية، على مستويي الرؤية والممارسة وتظل كتابته فيه تجسد العديد من تحولاته الفكرية والثقافية والنقدية. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يبدأ احسان عباس حياته بالكتابة عن أبي حيان التوحيدي، وأن ترافقه سيرة أبي حيان النقدية، بأطوارها المتعددة، كما وضح في مقدمة كتابه عنه، من صفد الى القاهرة الى الخرطوم، وأن يجد في الاقتراب من أبي حيان التوحيدي، تجسيدا لما كان يعانيه الراعي المعاصر من غربة وشقاء، وتهميش. كما أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون دراسته عن بدر شاكر السياب، آخر سيره النقدية وأن يقع الحسن البصري والشريف الرضي بينهما.

لقد كان احسان عباس يختار شخصيات، لا يفترض قداستها، أو عبقريتها، بل كان يرى تميزها بوصفها قادرة على الاتكاء على خطابها الشعري أو الأدبي أو الفكري وحده في مواجهة سلطة الخطاب السياسي أو الاجتماعي، وتؤثر العزلة والسير في مواجهة التيار العام، على الانخراط في النفاق، وتتحمل الاحباط والفقر رغم ما تتميز به من ريادة وابداع.

وإذا كان احسان عباس يبين وهو يكتب سيرة أبي حيان التوحيدي النقدية المنهج الذي توصل إليه بعد أكثر من عقدين من الزمان بقوله:

«لقد وجدت البديل في رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنفسية، وفي نقل الصراع بين التوحيدي ومجتمعه، في تصوير القبضة الحديدية التي نسميها النشأة الأولى. وفي الحديث عن المهواة المترامية الأطراف بين الواقع والمباديء المثالية» [٤٥].

فإنه، دون أن يصرح بذلك، يعود الى مفردات ذلك المنهج في كتابة سيرته الذاتية، فهو يحرص على تتبع النمو والتغير في المنحنى الشخصي. من خلال الربط بين الخاص والعام. لهذا تبين «غربة الراعي» وإن تم ذلك بقدر كبير من التواضع وعدم الرغبة في البوح، التجلي الفردي للشخصية، وما ينطوي عليه ذلك التجلي من أبعاد نفسية مرتبطة بالطفولة، كما تبين السياقات الاجتماعية والتاريخية الحاملة لذلك التجلي الفردي اضافة الى الابداعات التي قدمتها والسياقات التي ولدت فيها.

وإذا كان منظور احسان عباس النقدي، في تحليله للشخصيات التي كتب سيرتها النقدية، لم يتشكل عن طريق تبني مناهج نقدية غربية جاهزة، ولم يتقنع بالحداثة أو بالتراث، فإن حديثه في ختام غربة الراعي، المملوء بالكثير من الحزن والمرارة، يؤكد ذلك فهو يقول:

«أعتقد أنه ليس من حقي أن أفرض مفهومات عصري على عصور تالية، ولا أن أرسم لها منهجا أعده — غير صالح لها — قبل أن أرسمه على الورق» [٤٦].

ولكن احسان عباس ظل يقارب سيرته على نحو متوازن فقد اصطفى في ذاكرته خطوطها العريضة. وأخذ يرسمها بريشة الناقد القدير الذي يتجنب الخوض في التفصيلات الدقيقة ويسعى الى اختيار الفكرة، وتجريد الأبعاد، والاحتفاظ من تجليات الحياة بما يتبقى في الذاكرة والوجدان بعد وقت طويل.

الهوامش :

١ – صدرت غربة الراعي، عن دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٩٦، وصدرها احسان عباس بقول هرقليطس، «لا تستطيع أن تخطو في النهر نفسه مرتين».

٢ – انظر: احسان عباس، فن السيرة، بيروت، ط ٢، ١٩٥٦، ص ٤، حيث يبين عمق علاقته بفن السيرة.

«فوراء هذه الفصول التي كتبتها رغبة ذاتية مخلصة في أن أعرض موضوعا أحببته، وعشت في تجارب أصحابه مدة من الزمن، ولشغفي بتلك التجارب، استكثرت من الأمثلة».

٣ – انظر حول مفهوم الميثاق المرجعي، فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٢ وما بعدها.

٤ – احسان عباس، غربة الراعي ص ٦ حيث يقول:

«فأنا على علم بمختلف الأساليب التي سلكها كتاب قبلي في كتابة سيرهم (ولعل من آخر ما قرأته منها فصول من سيرة الروائي الكبير نجيب محفوظ). ومع ذلك وجدتني اختار في كتابة سيرتي أسلوبا بسيطا كأنه حكاية ممتدة، مراعيا الى حد كبير التدرج الزمني لاعتقادي أنني لا أنوي أن أقدم للناس رواية، حيث يستبيح الكاتب لنفسه أن يتلاعب بالزمن فيقدم ويؤخر، ويطلق العنان لخياله في بناء شخصيات لم تعش على هذه الأرض».

٥ – المصدر نفسه، ص ٩ وبعد ذلك يوقف احسان عباس السارد، مشاهد الطفولة المروية بضمير الغائب ليقول بحكمته وبساطته:

«لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها الناس تفضي بهم الى مزبلة»، ص ١٠.

٦ – يختتم احسان عباس سيرته بقصيدة هي، منطق الشجرات الثلاث: الشجرة — الحياة — المحبوبة — ص ٢٦٨ — ٢٧١. وهي قصيدة تضيء أبعاد السيرة، وتوضح العديد من رموزها.

٧ – احسان عباس، غربة الراعي، ص ٩-١٣.

٨ – المصدر نفسه، ص ١٥-٢٠.

٩ – المصدر نفسه، ص ٣٣.

١٠ – المصدر نفسه، ص ٣٤.

١١ – المصدر نفسه، ص ٢٧١.

١٢ – المصدر نفسه، ص ٤٠.

١٣ – المصدر نفسه، ص ٤٣ حيث يقول:

«أريد أن أكتشف أين تسكن «مريم» لعلي أسهل الطريق الى التخلص من عارها ، وأريح الأسرة من عنائها ، هذا، (هدف سري) لم أبح به لأحد».
١٤ - المصدر نفسه، ص ٧٦ حيث يقول :
«وكنت أدرك أني - بهذا الشعور - أسير وراء أضواء مضللة ، فكم أنثى في هذه المدينة الكبيرة تسمى «مريم».
١٥ - المصدر نفسه، ص ٧٠.
١٦ - اميل حبيبي، خرافية سرايا بنت الغول، حيفا، دار عربسك ، ط ١، ١٩٩١، ص ٧٨-٧٩. ولعل من الطريف أن عبدالوهاب البياتي وهو يكتب شهادته عن علاقته باحسان عباس يعود مرة أخرى الى لغة التعاويذ فيقول : «وأنا مدين لهذا العالم الكبير الذي كان لكتابته عني فعل السحر أو فعل الحجاب بلغة الصوفية فلقد منحتني وأنا في مقتبل العمر وفي بداية المضمار قوة هائلة». ندوة احسان عباس من ٢٥-٢٦/٣/١٩٩٨ مؤسسة عبدالحميد شومان.
١٧ - المصدر نفسه ، ص ٩٢-٩٣. وانظر الحوار المهم الذي أجراه فيصل دراج ومريد البرغوثي مع احسان عباس، بعنوان، أنا ذلك الراعي ، مجلة الكرمل، العدد ٥١ (١٩٩٧).
ص٩١ -١١٤ حيث يتحدث باسهاب عن دور القاهرة في تكوينه الفكري والثقافي ص ٩٩.
١٨ - حول هذه التجربة الشعرية انظر دراسة بكر عباس «احسان عباس والبحث عن البطل، حديث ذاتي. المنشورة في : دراسات عربية واسلامية مهداة الى احسان عباس بمناسبة بلوغه الستين، تحرير وداد القاضي ، بيروت الجامعة الامريكية ، ١٩٨١، ص ١ - ٢٢، وانظر : دراسة ابراهيم السعافين : احسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، مقدمة في قراءة شعره في محراب المعرفة، دراسات مهداة الى احسان عباس ، تحرير ابراهيم السعافين، بيروت دار صادر ،دار الغرب الاسلامي ١٩٩٧، ص ١٨٩-٢٠٥.
١٩- احسان عباس ، غربة الراعي ، ص ١٣١ وما بعدها.
٢٠ - المصدر نفسه ص ١٣١.
٢١ - حول هذا المصطلح انظر:

Metzler Literatur Stichwoerter zur Weltliteratur herausgegeben von :Gunther und Irmgard schweikle, Stuttgart 1984, 112 ff.

وانظر كذلك ك.ك روثفن K.K. Ruthven ، قضايا في النقد الأدبي ترجمة، عبدالجبار المطلبي ، مراجعة، محسن جاسم الموسوي، ص ١٩٨ وما بعدها وانظر ، زكريا ابراهيم مشكلة الفن - القاهرة، مكتبة مصر ، بدون تاريخ، ص ٢٣١ وما بعدها.
٢٢ - ك. ك روثفن ، قضايا في النقد الأدبي ص ١٩٩.
٢٣ - احسان عباس ، غربة الراعي ص ١٣١ - ١٣٣. ومن الجدير بالذكر أن احسان عباس يعتمد على ترجمة جبرا ابراهيم جبرا لهاملت ولكن ثمة أخطاء في ترتيب فقرات المسرحية ، تعود الى الطباعة في أغلب الظن، انظر غربة الراعي ص ١٣١ - ١٣٣، ووليم شكسبير ، هاملت ، أمير الدانمارك، بغداد ، دار المأمون ١٩٨٦، ص ٩٥ - ٩٧.
٢٤ - انظر شتيفان فيلد، سيرتان ذاتيتان ، تحليل مقارن لـ «الأيام» و«الخبز الحافي». في مجلة الآداب عدد ٩/ ١٠(١٩٩٧) ص ٦٠ - ٦٦.
٢٥ - احسان عباس غربة الراعي، ص ٧٧.
٢٦ - المصدر نفسه، ص ٢٦٥.
٢٧ - المصدر نفسه، ص ٢٦٦.
٢٨ - المصدر نفسه، ص ٢٦٤.
٢٩ - حول قصة زواجه وما تنطوي عليه هذه المسألة من علاقة الأب بالابن وما يترتب عليها من علاقة بزوجته وأسرته انظر غربة الراعي ، ص ١٥٥-١٥٨، ص ١٦١-١٦٣، ١٧٠، ١٨٠، ٢١٥، ٢٣٨، ٢٥٢، ٢٥٤، ٢٥٥.
٣٠ - انظر حول الشعر الرعوي الانجليزي:

James Sambrook, English Pastoral Poetry, Boston, Twayne Publishers, 1983. p. 35 ff.

٣١ - احسان عباس ، غربة الراعي ص ١٥٩.
٣٢ - المصدر نفسه ، ص ١٥٤، ويمكن للقارىء أن يرى مثلا من هذا النموذج الذي يصور المرأة بوصفها مباءة للذة من الفساق في قصيدة أثبتها ابراهيم السعافين في دراسته المشار إليها ص (٢١) ومطلعها: اذهبي اذهبي فقد فضح الليل فحيح الفحشاء في الأعماق.
٣٣ - المصدر نفسه ص ١٥٤، وقد نشر محمود محمد شاكر في مجلة «الرسالة» أربع قصائد تكشف في مجموعها عن علاقة حب خائبة ، وتصور المرأة تصويرا قبيحا كقوله:
«أرى الحية الرقطاء أجمل منظرا وألين مسا من ثدي الكواعب
ألا أرفع يدا، واذهب بنفسك رهبة فمن حسنها ناب شديد المعاطب
وقد نشرت القصائد «انتظري بغضي، حيرة عقوق في السنة الرابعة عام ١٩٣٦، في الصفحات ٩٠٥ - ٩٠٦، ١٣٥١، ١٨٥٠ ونشرت قصيدة الست التي (التي اقتبست الدراسة البيتين السابقين منها) في السنة الخامسة عام ١٩٢٧، ص ٦٩.
٣٤ - جبرا ابراهيم جبرا، شارع الأميرات . فصول من سيرة ذاتية ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.
٣٥ - المصدر نفسه، ص ٢٥ - ٣٨.
٣٦ - المصدر نفسه، ص ٣٢.
٣٧ - احسان عباس ، غربة الراعي ، ص ١٥٧
٣٨ - انظر ، هاملت بين العبث وضرورة الفعل ، مقدمة جبرا ابراهيم جبرا لهاملت ، أمير الدانمارك، ص ٩.
٣٩ - احسان عباس ، غربة الراعي ص ١٣٣ حيث يقول:
«إن هاملت هنا باظهاره حالة تشبه الجنون ، كان يمهد لي الطريق الوحيد لاقناع والدي بالعدول عما رسمه ، ولكني لم أستطع أن أفجعه بابنه المتعلم الذي كان يعلق عليه آمالا عريضة».
٤٠ - المصدر نفسه ، ص ٣٨ - ٣٩.
٤١ - المصدر نفسه، ص ١٧٣ - ١٧٤.
٤٢ - المصدر نفسه ، ص ١٣٧ حيث يبرز احسان عباس عنصر النار في تفكيره النقدي وابداعه الشعري في مرحلة الدراسة بالكلية العربية ، ليشير الى مرحلة لاحقة بدأ الماء يزاحم فيها النار، وهو يرى أن النار كانت ترمز في فكره وكتاباته آنذاك الى الطموح. في حين ظل الماء يرمز الى فكرة التغير المستمر والتحول الدائم، كما عبر عن ذلك في قول هرقليطس في مقدمة الكتاب.
٤٣ - ظهر كتاب Untergang des Abendlandes بين عامي ١٩١٨ و١٩٢٢ وقد قرأه احسان عباس في تلك المرحلة المبكرة وظهر تأثيره في دراسته عن أبي حيان التوحيدي حيث افتتح به تلك الدراسة (انظر ، أبو حيان التوحيدي بيروت ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦، ص ٩) وفي مقدمة فن السيرة بيروت ، دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٥٦، ص ٧.
٤٤ - ظهرت دراسة بودكين Archetypal Patterns in Poutry عام ١٩٣٤ وقد أفاد منها احسان عباس في تحليل النماذج العليا في شعر الياس أبو شبكة الذي تعرف على شعره مبكرا. انظر فن الشعر، بيروت ، دار الثقافة ١٩٥٥، ص ٢٢٤- ٢٢٨.
٤٥ - احسان عباس . أبو حيان التوحيدي ، ص ٥ وانظر دراسته عن الشريف الرضي، بيروت ، دار بيروت - دار صادر ١٩٥٩، ص ٥-٦ ودراساته عن السياب، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره، بيروت دار الثقافة ، ١٩٦٩، ص ٧ ، حيث يوضح احسان عباس منهجه في دراسة تلك الشخصيات بكلمات لا تكاد تختلف كثيرا عن حدود النص المقتبس في التوحيدي.
٤٦ - احسان عباس ، غربة الراعي ، ص ٢٦٦.

إذا كان بناء الكل الباطني لدى الصوفي هو الصيغة الفردية لتمثل الكل الثقافي في الطريق، فإن استظهار هذا الكل الباطني في القول والفعل هو أسلوب الابداع الخاص لديه. وهو الأمر الذي يجعل من أقواله وأفعاله محلا للمعاني وللألغاز. ويصبح هو نفسه فلك دورانها الدائم. كما عبر الحلاج عن ذلك مرة في شعره:

لأنوار نور النور في الخلق أنوار
وللسر في سر المسرين أسرار

السر أو اللغز والمعنى في الابداع الصوفي

ميثم الجنابي *

ذلك يعني أن للمطلق تجلياته في الكل الثقافي أو لأنواره أنوار في الابداعات التي هي ذاتها الأسرار القائمة في سر المبدعين (المسرين)، فالسر في نهاية المطاف ما هو إلا الحقيقة. وبهذا المعنى يمكن الاستخلاص من قوله أن للحقيقة المطلقة تجليات في إبداع المبدعين وأسرارهم. فهي تتجلى في القول والفعل والمصير. والكل سر لأنه يحوي في ذاته مكنون الأقوال وغاية الأفعال وخاتمة المصير. وعلى قدر أسرار المبدعين أو حقيقة ابداعهم تتوقف معاني أقوالهم وأفعالهم ولغز مصيرهم ولهذا بإمكان الحلاج أن يهيم في أسراره نحو تلك المعاني بالشكل الذي جعله يقول:

سرائر سري ترجمان الى سري   إذا ما التقى سري وسرك في السر
وما أمر سر السر مني وإنما   أهيم بسر السر منه الى سري

أي بالقدر الذي يصبح هو محلا للمعاني وللألغاز، يتحول أيضا الى فلك دورانها الدائم، إذ لا يعني الهيام بسر السر منه الى سره سوى البقاء في الحقيقة المطلقة أو معاييرها الذائبة في ذاته. وهذا بدوره ليس إلا التمثل الدائم للسر، أو الحقيقة والبقاء في إشكالياتها وألغازها اللامتناهية، باعتبارها العملية الدائمة للجمع والفرق أو (الوحدة والافتراق) أو المعنى واللغز، التي عبر عنها الحلاج في احدى مناجاته قائلا:

قد تحققتك في سر   ي فناجاك لساني
فاجتمعنا لمعان   وافترقنا لمعاني

فالاجتماع في المعنى هو الاجتماع بالحقيقة، والحقيقة سر لأنها ذات الأشياء والظواهر والأقوال والأفعال. وهو الأمر الذي يجعلها محلا ومحكا لتجلي الأسرار. ففي القول كان يمكنه التعبير:

فما جال في سري لغيرك خاطر   ولا قال - إلا في هواك - لساني

وفي الاصغاء الى ما قال، كان يمكنه القول:

ما تراني أصغي إليك بسري   كي أعي ما يقول من كلمات
كلمات من غير شكل ولا نقط   ولا مثل نغمة الأصوات

إن الدوران في فلك المعاني والألغاز هو النتيجة المترتبة على بقاء الصوفي في الكل الثقافي ومواجهته إياه بمعايير المطلق. فبلوغ الصوفية تعظيم السر أو تحويله الى غاية كمالهم يعكس أولا وقبل كل شيء بلوغ الروح المبدع تحسس وادراك معاناته المتسامية بمعايير المطلق. فهو الأسلوب الذي يحدد حكمة ابداعه في لغزه ومعناه. واذا كان السر يتعارض في مظاهره مع الحقيقة، فإن حقيقته هي التمثل والتمثيل الأمثل لها. لأن الحقيقة في جوهرها سر. والسر يعريها من كل لباس ويكشفها أمام أنظار المشاهدة باعتبارها «أنا» نيتنا نحن فيما ننوي ونريد قوله وفعله ولهذا قالوا «السر هو ما لك عليه إشراف». أي ذاك الذي يشكل حقيقة المعاناة المتراكمة في مجرى تحت كيان الأنا المبدعة. لأن كيان الأنا المبدعة هو صيرورة ارادتها. فإذا كان السر في ظاهره يتعارض مع كل ظاهر فليس ذلك إلا لعدم صيرورته بمعايير المطلق وعندما يقول الصوفي بأن «صدور الأحرار قبور الأسرار» فانهم لم يقصدوا بذلك الاستخفاف بقيم الشجاعة والمواجهة والتحدي وما شابه ذلك، بل نفيها التام بمعايير الارادة المتسامية. أي تلك التي تصل من خلال تربية السر (أو الارادة) الى أنه لا سر بمعنى تحريرها من كل عبودية باستثناء «عبوديتها» للحق والحقيقة، ولهذا قالوا «ان أسرارهم معتقة عن رق الأغيار». وليس الأغيار (أو الغير) سوى ذاك الذي يترامى فيما وراء كيان الارادة الصوفية أو صيرورتها المتحررة في كيان الحقيقة.

فالسر الحقيقي هو الوجدان المشحون بقيم المطلق. ومن هنا قول الصوفية «السر يطلق على ما يكون مكتوبا مصونا ما بين العبد والحق في الأحوال». وليس المكتوب ما بين الانسان والخلق (الله أو المطلق) في الأحوال، الا لحظات الابداع الخالص المتقلبة في كيان الحقيقة والتي أطلق الصوفية عليها عبارة «تقلب القلب بين أصابع الرحمن». ولا يعني ذلك سوى ما دعيته بمبدأ الثبات في التغير. وذلك لأن تقلب القلب بين أصابع الرحمن هو ثباته على التغير بمعايير الحق. أما تجليات هذا التغير (أو

★ مفكر عربي يقيم في موسكو.

المبدأ) فمتنوعة. فهي تتخذ صيغة تربية الإرادة وتسويتها في قطع المقامات أو نفيها التام في بناء الروح المبدع، وفي ميدان المعرفة تتخذ هيئة قطع أشواطها المترامية ما بين المعرفة والمشاهدة. أي تجسيد المساعي الدائبة صوب المجهول باعتبارها قدر اليقين الباحث عن يقين أو بلوغ السر سر السر. وهذا بدوره ليس إلا تجسيدا ما أسميته بمبدأ الغير في الثبات أو البقاء في الحقيقة واستظهارها في القول والفعل.

وقد وضعت الصوفية مبدأ التغير في الثبات باعتباره القوة السارية لتنقية القلب في ثلاثية المعرفة والمحبة والمشاهدة أو ثلاثية القلب والروح والسر، وطابقت بينها بالشكل الذي جعل من وحدتها (الثلاثية) أسلوب وحدة السر (أو الحقيقة). فالقلب هو المعرفة والروح هو المحبة، والسر هو المشاهدة. وفي تقلبه يتدرج الى الروح، وفي ارتقائه يرتقي الى السر. أو أن تقلب القلب بين أصابع الرحمن يؤدي به الى معرفة الوجود ومحبة كل ما فيه على أنه تجل للحق. ويكشف بدوره عن مشاهدة السر أو المعنى في جزيئاته اللامتناهية. وهذه العملية تضع الصوفي على الدوام أمام مهمة تذليل الخلافات بين الروح والجسد. والظاهر والباطن، وتوليفهما في إدراك أسرار المتضادات ووحدتها على أنها أكوان لامتناهية. وهو الإدراك الذي جعل الصوفية تتكلم عن الأكوان بوصفها حجبا، ومن ثم ليس الكون إلا حجبا لا متناهية هي صيرورة كل ما فيه . بل إن الحجاب واحد إلا أن الأسباب التي تقع بها الحجب متنوعة، كما يقول النفري. لهذا وجد في نفس المرء وفي علمه ومعرفته وأسمائه حجبا تحجبه عن المطلق. ومع ذلك حصر هذه الحجب في خمسة هي حجاب الأعيان (الدنيا والآخرة وما فيهما من خلق لأن كلا منها حجاب لنفسه ولغيره) وحجاب العلوم (باعتبارها حجاب نفسها وغيرها) وحجاب الحروف (وهو حجاب الحكم وكل ما يقع وراء العلم) وحجاب الأسماء، وأخيرا حجاب الجهل (الذي أسماه النفري أيضا بحجاب الحجب. انطلاقا من أنه ليس بعد الجهل حجاب).

وليس الحجاب هنا سوى الحد الفاصل الذي يقف عنده المرء في مساعيه صوب الحقيقة . لأن الحقيقة تفترض في منطقها ومعاناتها باعتبارها خلاصة الابداع أو الاخلاص فيه انعدام الوقوف. انها تستلزم الخروج والتحدي والمجاهدة لأن كل ما في الأعيان حجب ينبغي تجاوزها، كما أن كل علم هو حد في الجهل. وأن لكل علم حدودا، بين كل حدين جهل. وبهذا المعنى، فإن «الجهل حجاب الرؤية والعلم حجاب الرؤية» كما يقول النفري . ومن هناك استنتاجه القائل : «من عرف الحجاب أشرف على الكشف» وبهذا المعنى أيضا قال الكتاني «رؤية الثواب حجاب عن الحجاب ورؤية الحجاب حجاب عن الاعجاب وهو الاستنتاج الذي بلوره النفري عن ضرورة اخراج كل ما في القلب ورميه من أجل رؤية الحق. وذلك في موقفه القائل:

اخرج من الحجاب تخرج من البعد
أخرج من البعد تخرج من القرب
أخرج من القرب تر الله!

وهو المطلب الذي يتلألأ في أحد مواقفه القائلة:

«إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب».

ولا يعني استواء الكشف والحجاب سوى الخلاص من بقايا الرواسب المتطايرة في روح الاخلاص للحقيقة. فكون الأكوان كلها حجبا يعني أيضا ضرورة تذليل تجلياتها التي لا حصر لها في العلائق والعوائق (الظاهرة والباطنة، والمادية والروحية) من أجل بلوغ وحدة الذات أو حقيقتها على مثال الواحد الحق. ولهذا كان السري السقطي يقول : «يا الهي مهما عذبتني فلا تعذبني بذل الحجاب». وبهذا الصدد أيضا يمكن القول بأن الابداع نفسه حجاب ما لم يبلغ حقيقة السر، أي ما لم يبلغ درجة كسر قناعاته المستعلية في النفس والآفاق، أو الأنا والعالم. ولهذا قال التستري «اغلظ حجاب بين الانسان والله ـ الدعوى». ومن هنا تكلم المتصوفة عما أسموه بالمكر الالهي. أي ذاك الذي يشكل في «سريته» اختبارا أبديا للمرء في مساعيه الحثيثة صوب اليقين . فاليقين هو المجهول أيضا. وتذليل المجهول هو تذليل أحد حجبه لا غير. وهي العملية التي تستلزم تذليل القناعة التامة في انجازات المبدعين. والبقاء في الهيام المسحور بسر السر. وإذا كان سر السر هو ما لا اطلاع عليه لغير الحق، فإن مضمونه في العلم (المعرفة) هو الحيرة، وفي الوجد (الحال) هو الدهشة . وهي النتيجة المترتبة على سكون الحق قلب العارف في محبته لكل ما هو موجود، وجده إياه على أنه معنى الحكمة ولغزها الخالد. وذلك لأن إزالة الحجب أو غشاوة القلب هي التي تجعل منه في نهاية المطاف مرآة الوجود ومستودع الأسرار. أو ما أسميته بمحل المعاني ومحك الالغاز وفلك دورانهما الدائم فيه.

إن تحول قلب الصوفي الى مستودع للأسرار يلازمه تنقيتها الدائمة وذلك لأن كل تصفية للقلب هي تصفية للأسرار. ولا يعني ذلك سوى تنقية وتصفية الحقيقة ببلوغ سرها الخالص الذي يوصل الصوفي الى حال الفناء في المشاهدة . فإذا سكن الحق السريرة، كما يقول الحلاج، ضوعفت ثلاثة أحوال لأهل البصائر:

فحال يبيد السر عن كنه وصفه   ويحضره للوجد في حال حائر
وحال به زمت ذرى السر فانثنت   الى منظر أفناه عن كل ناظر

فإبادة السر ثم الحيرة فالفناء هي الأحوال الثلاثة المترتبة على سكون الحق سريرة العارف. بمعنى تنقية السر بابادته أمام مهمة استكناه المعنى، ثم البقاء في دهشة الفناء في الحق. أي كل ما يوصله الى المشاهدة بقواعد الوجدان لا المنطق. وبقواعد الذوق لا العقل. والتعبير عنها بكلمات السر أو الحقيقة الخالصة.

ان التعبير عن معاناة الحقيقة الخالصة هو الحيرة ذاتها. وبالتالي فإن وقوعه في فلك الحيرة هو «إجباره» على خوض المعرفة الخالدة للغز والمعنى. لأن حيرة الصوفي (أو الروح المبدع) ليست حيرة الحائرين بل حيرة العارفين. ولهذا فإنه لا دليل فيها، لأنها نفسها دليل. فالابداع الحقيقي حيرة دائمة لأنه لغز . وهو لغز لأنه حقيقة وحقيقة لأنه سر. وسر لأنه إسراء لا ينتهي صوب المجهول. والمجهول هو فلك الصوفي في بحثه عن اليقين وهو الأمر الذي يضع أسرار الصوفي في سريرته (ابداعه) الدائم

صوب سماواته (عوالمه)[1].

واستنطق الصوفية في اسرائهم صـوب الحق روح الثقافة، وحولوه الى سر من أسرارهم العميقة. ولهذا وقفوا في ابـداعهم مندهشين منبهرين متحيرين فيـه فقد لفوا حيرتهم بـوجدان الـدهشة، وأبدعـوا في مجراها حقائق متسـامية في الأقوال والأفعال. وبهذا المعنـى فإن إبداع كـل منهم تعبير عن السر (الحقيقة) في نماذجـه المثلى ولقد تذوقوا في كـل ما أرادوا قوله وفعله معنى الحق. وليس تجارب شيوخهم سوى التجسيد المتنوع للنماذج المثلى في تاريـخ الروح المبدع، بـاعتباره اللغـز والمعنى أو الحيرة والاندهاش أمام حقائق المطلق [2].

التستري : استنطاق السر في الاخلاص [3]

ان استنطاق السر الصوفي هو استنطـاق الحق فيه. وهو الاستنطاق الذي يمثل بحد ذاته التجسيد الفـردي لما أسميته بالنماذج المثلى في تاريخ الروح المبدع. واذا كان تاريخ الروح المبدع في التصوف هو تاريخ تجارب الفنـاء في الحق والبقاء في الحقيقـة. فإن استنطـاق أسراره يتطـابق مـع فردانية الأنا المتصيرة فيه. أما تصيرها فهو إسراؤها صوب الحق في الكل الثقافي. ولهذا أجاب التستري مرة على سؤال وجهـوه إليه عن سّر النفس قائلا : «للنفس سر! مـا ظهر ذلك السر على أحد من خلقـه إلا على فرعون فقال (أنا ربكم الأعلى). ولها سبع حجـب سماوية وسبع حجب أرضية. فكلما يدفن العبـد نفسه أرضا. سما قلبه سماء. فـإذا دفنت النفس تحت الثرى وصلت بالقلب الى العرش»!

فـالاسراء صوب الحق هـو الصيغة العـامـة لاسراء الروح المبـدع صـوب سماواته أو عـوالمه المثلى. وهو مـا يستلـزم في كل فعـل تذليـل مقدماتـه باعتباره شرطا لسمـوه الدائم. ففي ميدان النفـس يعني بلوغ حقيقة الربوبيـة لأنها الدرجة التي تتمثل في إمكانيـاتها تجسيد النموذج الأمثل والـواقعي للواحـد الحق. وليس فرعون هنـا سوى الرمـز الممثل للأنـا المتعاليـة باعتبارهـا ربا. أما حقيقتهـا ففي إسرائهـا صوب الحق بوصفه تذليلا لحجـب الإرادة في أرضها وسماواتها (أو الروح والجسد، والظاهر والبـاطن، أو العقل والوجـدان). أي في كل المكونات الجوهـرية للأنـا من أجـل بلوغ عرشهـا أو تمامها. فعلى مقـدار تجانس الاسراء في مكوناته تترقى النفس. وهـو التجانس الذي وضعه التستري فيما أسماه بدفـن النفس في أراضيها مقـابل ارتقـائها في سماواتها. وسواء أكـانت السبعة استجابـة رمزية لما في تصورات القدمـاء والقرآن عن السماوات السبـع. أو تعبيرا عن جميـع الاحساسـات الظاهـرة (الخمس) والعقـل وماوراء العقـل أو الحدس (الباطنـة) ، أو المقامـات [4]، فإن مضمـونها الخاص في الاسراء الروحي يكمـن في استلهام الحقيقة القائلـة، بأن بلوغ القلب العرش ليس ممكنا الا في حال تذليله الدائم للعوائق.

وليست وحدة الأرضي والسماوي في الاسراء الروحـي سوى وحدة الأنا في تاريخ صيرورتها . واذا كان من الصعب تحليل بداية الأنا المبدعة . فلأن مقوماتها الأولى تختبىء وراء حجب الأزل أمـا الممكن الوحيد هنا فيقوم في تتبع صيرورة روحها المبدع ، لأن في «خاتمة» الصيرورة مفتاح تاريخهـا المعقول (الروح المبـدع). وبما أن معقوليـة التاريخ في البـداية، أصبـح تصنيف الأحـداث وترتيبهـا الأساس الطبيعـي لرسـم المسيرة الشخصية. أما في الواقع فإن الطبيعي فيها هو وجودها فقط. وما عدا ذلك فهو معاناة الإرادة في بناء ذاتها ما بين مجهولين (الأزل والأبد).

فقد تـراكمت معانـاة الأنا التسترية في بنـاء ارادتها وذاتها وروحها المبـدع منـذ اللحظـات الأولى لاستماعها معنـى الاخـلاص في الأنفـاس والهواجس والخواطـر. وليس اعتباطـا أن ينظر ابـن عربي الى التستري بوصفه «ممن ولد محفوظا قبل التكلف ، فلم يرزأه الله في عهده الذي أخذه عليه وهو في صلب أبيه آدم بشيء. فبقي عهـده على أصله خالصا». أي أنه أخرجـه من محدودية التـاريخ الشخصيـة وأدرجه في «البدايـة الأزلية» للوجود. وهي المفارقة الكبرى للابداع، بفعل احتضانها الحنون للحيرة في اليقين، إذ لا يعني حفظـه قبل التكليف سـوى إخلاصـه الأزلي. ولا يعني عدم رزئه في عهده الذي أخذ عليه منذ الأزل سوى إخلاصه الأبدي. وهما المجهولان المتنـاغمان في رعد الوجـود التاريخي للتستري عندمـا التقطت أذناه للمرة الأولى، وهو ابن ثلاث سنين دعوة خـاله بأن يقول في قلبه عند تقلبه في ثيـابه ليلا ثلاث مـرات من غير أن يحرك لسانـه : «الله معي ! الله ناظر إلي! الله شاهدي!». وهي الثلاثية الرمزية للمعية والمراقبة والمشاهدة التـي أنتجـت بعد عشر سنين مـن تـرسخهـا في أعماله رؤيـة «سجـود القلب»[5].

إن ترسـخ اليقين في أعماقه هـو ما أثـار حيرة المعنى فيـه, وعندمـا تجول في بحثـه عن معنـى سجـود القلب، لم يعثـر عليـه إلا عند الشيـخ العباداني في اجابته حين سألـه التستري: أيها الشيخ! أيسجد القلب؟ فقال : الى الأبد! وهي الأبدية الكامنة للحيرة في بحثها عن اليقين واليقين الباحث عن تجل له في الاخلاص لها فقد أوصلتـه تجربة الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة الى أن السر القـائم ما بين الأزل والأبـد هو سر الاخـلاص لا غير. والاخلاص بـدوره ليس إلا الاشكاليـة الكبرى للمعنى. ومن هنـا لغزه في العرفان وإثارتـه في الوجدان. فقد وضعه هذا السر أمـام تجلياته الكبرى المترامية ما بين العرش والثرى أو مـا بين الطبيعي والماوراطبيعي، بحيث جعله يقول في أحد استنتاجاته العصية على التأويل المباشر.

للالوهية سر لو ظهر لبطلت الالوهية
وللربوبية سر لو ظهر لبطلت الربوبية
وللربوبية سر لو ظهر لبطلت النبوة
وللنبوة سر لو ظهر لبطل العلم
وللعلم سر لو ظهر لبطلت الأحكام [6]

فهي الأسرار التـي يؤدي اكتشـافها الى زوالها وذلـك لأن انكشاف السر هـو زوال حجابـه. ومن ثـم ادراكـه بمعايير المشـاهدة المتجـددة. فانكشاف سر الالـوهية هو زوالها كالـوهية. وينطبق هذا على الـربوبية والنبـوة والعلم والأحكـام. بمعنى زوالها كـأسرار (مجهـولة) وظهـور حقائقها باعتبارها مشاهدات متجددة للروح المبدع . وهو أمر يترتب عليه تخلص الرؤية العادية والتقليدية والمحجوبة بالمصالح مما هو «متعال» في

مفـاهيم الالـوهية الـربوبيـة والنبـوة والعلم والأحكـام وغيرها. آنـذاك تضمحل حقيقة هذه المفاهيم في ابـداع الروح المبدع وتزول أو تكف عن أن تكون كيانات قائمة بحد ذاتها متحديـة للأنا أو مستعبدة إياها أو متكهنة بما فيها أو متوعدة إياها. انها تزول أو تكف عن أن تكون وسائط مستقلة وتذوب في فعل الروح السـاعي الى ازالتها باعتبارها حجبـا. عندئذ لا تعد الألوهيـة ألوهية العوام ولا ربـوبيتها ربوبية السيطـرة والاخضـاع، ولا النبوة واسطـة الوجود المتعـالي بين الأزل والأبد، ولا العلـم محصورا في النصوص أيـا كانـت، ولا الأحكام مـا تحويه كتـب المتفقهين واجتهادات المجتهديـن، لأنها أحكام الأجزاء والضرورة والمصلحة ، لأن الحقيقـة هي الابداع المتلألئ بمعايير الاخلاص للمطلق ! وبهذا المعنى يمكن فهم «السر» القائم وراء قنـاعة التستري الأولى، بـأن معنى سجـود قلبه هـو سجود الأبدي.

ولا يعنـي السجـود الأبـدي سوى الـديمـومـة الخالـدة للحيرة في الاخلاص. وهي الحيرة التي توصل الصوفي الى أن للاخلاص سرا فيه، هو الاخلاص للاخلاص ، وهي الحصيلة التي ضمنها التستري في قوله:

الدنيا كلها جهل إلا ما كان منه العلم
والعلم كله حجة إلا ما كان به العمل
والعمل كله هباء إلا موضع الاخلاص فيه
وأهل الاخلاص على خطر عظيم

وليس هذا الخطر سوى قوة التهـذيب الدائم للسر في القول والفعل . ولهذا اعتبر التستري النيـة هـي سر الاخـلاص بها يثبت حكـم الظـاهـر بالفعل، وبها يثبت حكم السر (الباطن) بالنية.

ان مطابقـة النية مـع السر ومطابقـة كليهما مع الاخـلاص تعكس جوهريـة الاخلاص في بناء واستنطاق الـروح المبدع في تجربة التستري ولهذا وضع الاخلاص في أساس الشريعة والطريقة والحقيقة، أو في الكل الصوفي، حيث أسس لـه ووضعه في مباديء الشريعـة باعتبـاره بؤرة فاعليتهـا في كل ما تسعـى اليه .. ففي مـوقفه من الفـرائض ، على سبيل المثـال اعتبر ان «الايمان بها فرض والعمـل بها فرض، والاخـلاص بها فرض». وفي مـوقفه مـن السنن كفـريضة، اعتبر أن «الايمان بها سنـة وعلمها سنـة، والعمل بها سنة، والاخـلاص بها فرض». ذلـك يعني أن الجامع الجوهـري في الايمان بالفـريضة وبـالسنة هـو الاخلاص. وأن الاخلاص فقط هو الفرض التام والبؤرة الجوهرية القائمة في أعماق (أو ماوراء) العلم والعمل والايمان، وينطبق هذا بـالقدر نفسه على الطريقة. فالطريقـة في آدابها ومقاماتها هي أسلـوب تجلي الاخلاص. ولهذا اعتبر من «قهـر نفسه بالأدب فهـو يعبد الله بالاخـلاص». وهو الأدب الملازم للاستعـانة بالحق على أمـور بالصبر عليـه. ففي أحد تجليـاته (الأدب) الظـاهرة أن يترك سبعـة أمور هـي الـزندقـة والشرك والكفر والنفـاق والبدعة والرياء والوعيد، وفي الباطن ألا يمازح بره بالهوى. وفي السلوك أن يكون في التـدبير كأهل القبـور. ولا يعني ذلك رفـع الخمول الى ذروة الكمال، بل استنهاض الكمال في الذات بالشكـل الذي تتساوى في أفعالها قيمة الـوسائل والغايـات. ولهذا طالب اتبـاعه قائلا: «ان النـاس دخلوا الجنة بـالعمل، فاجتهـدوا أن تدخلـوها بترك العمل»! أي بـذاك الذي لا يخالطه شيء. أي العمل الخالص بمعايير الحق والحقيقة.

وهوالمبدأ الذي طبقه وجسده على نفســه في مقامات الطريق واستنطقه في أحواله . ففي التوبة وجد أنه «لا شيء من الأشياء أوجب على المرء منها ولا عقوبة أشـد عليه من فقدها» لأن التـائب «يكون قلبه متعلقا بـالعرش حتى يفـارق النفس». وفي الـزهد لا يتـم له إلا بـزهده في كـل شيء، ولا ينالـه إلا بالخوف. ولا يصـح له الخوف «حتـى يخاف من الحسنـات كما يخاف من السيئات». وأعلى الخوف أن يخاف سابق علم الله فيه ويبقى في جموح الروح الساعي صوب الحق. ولهذا أجاب على سـؤال: «متى تستريح؟» بعبارة:«إذا لم ير لنفسه غير الـوقت الذي هو فيه!». بمعنـى المرابطة في صبره الدائم على مقاســاة معاني الحق. لأن الصبر ، كما يقـول التستري، «مقدس تقـدس به الأشيـاء» وفي التوكل ان «يسـترسل بين يدي الله» لأنه:

«ليس للتوكل حـد ولا غاية تنتهي إليه». فهو «قلـب عاش مع الله بلا علاقة». وهو الكـل الذي يؤدي به الى مفارقة العيش والـلاعيش . فالعيش بفعل المحبة واللاعيش بفعل أن من أحب فلا عيش له.

وهوالأمـر الذي يصقل في الأحـوال ، أو أسرار الروح المبـدع حقائق إخلاصه للحق. ومن هنا قول التستري : «لا يشم رائحة الصدق عبد داهن نفسه أو غيره» . وأن «أول خيـانة الصديقين حـديثهم مـع أنفسهم» وأن «أول الأنس أن تـأنس النفس والجوارح بالعقـل، ويأنس العقـل والنفس بالشرع، ويأنس العقل والنفس والجوارح بالعمل لله خالصا، فيأنس العبد بالله». وهي السلسلة التي تخلق ما يمكن دعوته بـ «قلب الاخلاص» . فإذا كان فقدان التوبـة هو فقدان القلب، فإن قلب التـائب متعلق بالعرش ، كما يقول التستري، وإذا كـان الخوف ينتهي بالخوف من حكـم الأزل، فليس ذلك الا لأن بقاءه الأبدي مرهون بسجـود القلب في إخلاصه للحق . ولهذا أجاب على استفسار قوم عن معنى كـلامه «من المؤمنين من له من الخوف ما يعـادل الجبل، ومع ذلـك فإنهم يأكلـون وينامون وينكحـون» بعبارة «يفعلون ذلك والمشاهدة لا تفارقهم والمأوى يظلهـم» وعندما سألوه فأين الخوف ؟ أجاب : «يحملـه حجاب القدرة بلطيف الحكمـة ويستر القلب في التصريف بصفات البشرية».

أن حمل القدرة للخوف بالحكمة وإسدالها حجبها على القلب لا يعني تخبئته وراء أستـاره بقدر ما يعنـي شعاعـه في ألوانها . فهو ككـل ابداع حقيقي يكشـف في أنواره وألوانـه وأحجامه وأشكـاله عن أنـوار وألوان وأحجام وأشكـال المعاناة المتكاملـة للروح المبدع فيما أراد قولـه وفعله . وبالتالي ليس خوف الخائفين هنا سـوى تجلية المتسامي في ذاته ، لأن نور الايمان في القلب نور عظيـم لو ظهر لأحرق الجسم وما حـوله. كما تقول الصوفية. وليس هذا الاحراق في رمزيته سوى شعاع قلبه الخالص. فقلب التائب والخائف كقلـب المتوكـل في عيشه مـع الله بلا عـلاقة. وفي عيشـه بالمحبة يعيش ولا يعيش. أي استـواء حرارة اليقين وقلق الحيرة الدائمة في الاخلاص للحق والحقيقة. فـالعيش بلا علاقة هو التحـرر اللامتناهي في المتناهيـات . والعيش في المحبة بلا عيـش هي المفارقة العميقـة لتجلي هذه العلاقة في القلب الخالص.

ذلك ما يجعـل الحقيقة الكبرى للقلب تقوم في سجـوده الأبدي للحق.

ولا يعني سجوده هنا سوى صمته ونطقه وحركته وسكونه في محراب معاناته. أما هذه المعاناة فهي كله المبدع وتهذيبه الدائم. وليس اعتباطا أن نعثر عند التستري على تدقيقات في «تصنيف» الصابرين والخائفين والعلماء وغيرهم. لقد استنطق هو هنا درجاتهم في درجات تجارب الاخلاص في الاخلاص للحق. مثل قوله:

الصالحون في المؤمنين قليل
والصادقون في الصالحين قليل
والصابرون في الصادقين قليل

أو أن يقول في العلماء ما يلي:

الناس موتى إلا العلماء
والعلماء سكارى إلا العاملين
والعاملون مغرورون إلا المخلصين
والمخلص على وجل حتى يختم له به

وهو الاستنطاق الذي يكشف عن تدقيق الرؤية في الاخلاص والافصاح عما فيه من امكانيات لا تحصى للتجلي، بما في ذلك بمعايير الكم. فالقلة الدائمة للصالحين بين المؤمنين، وللصادقين بين الصالحين، وللصابرين بين الصادقين هي كثرة الاخلاص في الأواخر. وهي النتيجة الجلية في علم العلماء ومعارف العارفين، بفعل ما للاخلاص من سبيكة متجانسة في العلم والعمل، والكل الصوفي وحقيقة روحه المبدع. فهي السبيكة التي تترابط في سلاسل المعنى التي يبدعها الصوفي في القول والعمل. لأن الاخلاص هو الوحيد القادر على خلق اللغز في المعنى، واعادة انتاج الحيرة في اليقين واليقين في الحيرة بفعل سريانه الدائم في سجود القلب فهو يبدع سلسلة المعنى ويرمي حلقاتها في المواقف. وليس اعتباطا أن تدور سلاسل المعنى حول تهذيب الروح الأخلاقي، وذلك لأن الباطن هو سر تجارب الاخلاص ومعدن تجليه، كما في قوله:

من ظن ظن السوء حرم اليقين
ومن تكلم فيما لا يعنيه حرم الصدق
ومن اشتغل بالفضول حرم الورع
فإذا حرم هذه الثلاث هلك

وبمقابل ذلك استنتج أن:

من سلم من الظن سلم من التجسس
ومن سلم من التجسس سلم من الغيبة
ومن سلم من الغيبة سلم من الزور
ومن سلم من الزور سلم من البهتان

أي أنه كشف من خلال سلسلة الحرمان قيود الهلاك، ومن خلال سلسلة السلامة قيود الخلاص من السقوط بينما واجه مصادر العصيان بالطاعة وابدع لها صورة في الفكرة القائلة:

تربة المعاصي الأمل
وبذرها الحرص
وماؤها الجهل
وصاحبها الاصرار
وتربة الطاعة المعرفة
وبذرها اليقين
وماؤها العلم
وصاحبها السعيد

فهي المواجهة التي تستمد مقوماتها من معاناة المعنى في تجارب الاخلاص، التي استنطقت في عباراتها روحه المبدع أو فردانية تجربته في إدراك حقائقها. وهذا الأمر نعثر عليه في سلسلة المعنى القائم في النية والكمال والمعرفة، عندما قال:

الله قبلة النية
والنية قبلة القلب
والقلب قبلة البدن
والبدن قبلة الجوارح
والجوارح قبلة الدنيا.

وتمام تجليها في الكمال عندما قال:

لا يكمل للانسان شيء حتى
يصل عمله بالخشية
وعقله بالورع
وورعه بالاخلاص
وإخلاصه بالمشاهدة
والمشاهدة بالتبري عما سواه.

ولا يعني تجاوز الاخلاص الى المشاهدة سوى بلوغ السر حقيقته في المعرفة باعتبارها حيرة الاندهاش. فغاية المعرفة، كما يقول التستري شيئان - الدهشة والحيرة! غير أنها دهشة العارف وحيرته في ادراك حقيقة المعنى ولغزه في الذات. وهي النتيجة التي سلسلها في فكرته القائلة:

معرفة النفس أخفى من معرفة العدو
ومعرفة العدو أجلى من معرفة الدنيا
فإذا عرف العدو عرف ربه
وإذا عرف نفسه عرف مقامه عن ربه
وإذا عرف عقله عرف حاله فيما بينه وبين ربه
وإذا عرف العلم عرف وصوله
وإذا عرف الدنيا عرف الآخرة

أي كل ما يكشف عن الحقيقة القائلة بأن سلسلة الاخلاص للمعنى، لأنها تكشف عما في ترابطها من تاريخ موحد للحقائق المتراكمة في معاناة

اليقين والحيرة. وهو الأمر الذي يجعل من استظهار الحقائق موقفا في تجربة الاخلاص(٧).

إن تجربة الاخلاص تضع الروح المبدع بالضرورة أمام صدى الأزل والأبد و«تقهره» على رؤية ما يجري بعيون الآن الدائم، ولهذا كان بإمكان التستري القول، بأن القلب والصدر كالعرش والكرسي. بمعنى احتواء الصدر الانساني في اخلاص قلبه على الكون في كل ما كان ويكون. إذ ليس الكرسي والعرش سوى الكل الالهي في فعله الدائم. أي وجوده وأمره. ومن هنا رمزية العبارة في قوله : «الصدر هو الكرسي والقلب هو العرش. والله واضع عليه عظمته وجلاله. فصدر المؤمن أوله صمدية وآخره روحانية وأوسطه ربوبية ، فهو صمدي روحاني رباني ، وقلبه أوله قدرة وآخره بر وأوسطه لطف. فإذا كان كذلك فهو مشكاة فيها مصباح يرى به الزجاج كأنه كوكب دري تشهد به الآلاء». أن وحدة الصمدية والربوبية والروحانية وتجليها في القدرة واللطف والبر هي وحدة الصدر والقلب، التي تجسد في فردانيتها مثال المطلق (الالهي) في رمزية الكرسي والعرش. وليس إلا الاخلاص من هو قادر على أن يجعل من القلب والصدر كرسي وعرش الوجود الحق. أي كل ما يؤدي الى تحول صدر العارف وقلبه الى مشكاة و زجاجة الوجود الحق. أو ما عبر عنه التستري في فكرته عن التوحيد باعتباره تجريدا للوحدانية عن شهادة الأحدية. بمعنى الاخلاص التام الذي يجعل من معاناته يقينا محيرا ومدهشا في الوقت نفسه. ولهذا اعتبر أن من «غمض بصره عن الله طرفة عين فلا يهتدي طول عمره» وليس هذا سوى سيطرة المطلق (الاسلامي) في اليقين (الباطن) بالشكل الذي يؤدي ، كما يقول التستري، الى أن «تسقط نفسه عن قلبه فلا يبالي بأي حال يرونه». ولا يعني سقوط النفس عن القلب سوى بقاء القلب في إخلاصه. ولا يعني بقاء القلب في اخلاصه سوى البقاء في الحقيقة واستظهارها في الوحدة الدائمة للعلم والعمل. فالعلم يهتف بالعمل ، وإن لم يجبه ارتحل ، كما يقول التستري .

ذلك يعني أن استظهار الاخلاص هو تجليه الدائم في وحدة العلم والعمل ففي العلم (من عقل وعلم) تجليه في العلماء والعارفين، وفي العمل تجليه في الشريعة (من ايمان وإسلام وسنة وفرض)، وفي الطريقة (من سلوك وآداب) ومواقف عملية أخلاقية.ففي العلم ليس العقل ما هو معقول وقادر على التمييز والإدراك ، وما يمكنه أن يحكم على جواز الجائزات واستحالة المستحيلات، وما يوضع في ميزان الغريزة والتجربة ، بل الحكمة المؤدية الى ادراك معنى الاخلاص في الحياة. ومن هنا قول التستري «إن للعقل ألف اسم. ولكل اسم منه ألف اسم . وأول كل اسم منه ترك الدنيا». أي أن ملايين الألسن تقول بصيغ لا تحصى ، معنى واحدا هو بحد ذاته لغز وحقيقة. وأن المقصود بالعلم هو علم الحال. أي معرفة مقامه الذي هو فيه باعتباره اللحظة الوجدانية الدائمة فيما بينه وبين الحق (المطلق) . واذا كان العلم يثبت بالمعرفة، كما يقول التستري ، فإن المعرفة تثبت بذاتها ، فهي الاستقلالية التي تعكس القيمة الجوهرية للثبات (أو البقاء) في الحقيقة. ولهذا فرق بين العلماء أنفسهم وبينهم وبين العارفين،فالتستري يتكلم عن علماء ثلاثة، عالم بحكم الله (الفقهاء) وعالم بالله (الموقن) وعالم لله (الذي يعلم الاخلاص والأحوال). وهو الأمر الذي جعله يستنتج في تجربة الاخلاص لـ«العلم» (الأحوال) قائلا «خرج العلماء والعباد والزهاد من الدنيا وقلوبهم مقفلة، ولم تفتح إلا قلوب الصديقين والشهداء». انه الانفتاح اللامتناهي في طريق الحقيقة. لأن أول مقام المعرفة، كما يقول التستري، هو أن يعطي المرء يقينا في سره تسكن به جوارحه، وتوكلا في جوارحه يسلم به في دنياه، وحياة في قلبه يفوز بها في عقباه . بصيغة أخرى. ان يقين السر الباطني وتوكل الروح الأخلاقي ومعرفة القلب هي الوحدة التي تربط كله الجسدي (الجوارح) فيما لا يتناهى وتبقى عليه في حركاته وسكناته أسيرة الأخلاص للحقيقة.

ففي مواقفه من الشريعة لم يتعامل مع الايمان وفقا لما هو متعارف عليه في تصورات العوام وأحكام الفقهاء وآراء المتكلمين ، بل وفقا لمطالب الروح الأخلاقي ولهذا اعتبر انه لا يبلغ المرء حقيقة الايمان حتى يكون فيه أربع خصال هي أداء الفرائض بالسنة، وأكل الحلال بالورع، واجتناب النهى من الظاهر والباطن، والصبر على ذلك حتى الممات ، ومن هنا قوله : «من أحب أن يكاشف بآيات الصديقين فلا يأكل إلا حلالا، ولا يعمل إلا في سنة أو ضرورة». وليست السنة هنا سوى تقليد الحق المرتقي الى مستوى الضرورة. ولا ضرورة في الروح الصوفي سوى الاخلاص للحق. ولهذا أجاب على سؤال وجه اليه يوما حول ما إذا كان للمقتدي اختيار بالاستحسان ، بعبارة «لا! إنما جعل السنة واعتقادها بالاسم لا تخلو من أربعة ـ الاستخارة والاستشارة والاستعانة والتوكل. فتكون له الأرض قدوة والسماء عبرة وعيشه في حاله لأن حاله هو المزيد، وهو الشكر». والحال هو الاخلاص. ولهذا اعتبر العلم الفريضة علم الحال في الحركة والسكون. والفريضة الكبرى (الجوهرية) في الايمان والسنة هي الاخلاص. ولهذا لم تعد الهجرة تغيير المكان بل فرض الروح المتنقل في عوالم الاخلاص. ومن هنا قوله «الهجرة فرض الى يوم القيامة. من الجهل الى العلم ، ومن النسيان الى الذكر، ومن المعصية الى الطاعة، ومن الاصرار الى القربة». ولم تعد أركان الدين ما هو متعارف عليه في قواعد العقائد وتسنن الفقهاء، بل كل من «الصدق واليقين والرضا والحب. وعلامة الصدق الصبر، وعلامة اليقين النصيحة وعلامة الرضا ترك الخلاف وعلامة الحب الايثار». أو الاخلاص في الحال.

أما التجلي الأعمق للاخلاص ففي آداب السلوك والتقوى منها بالأخص باعتبارها «مشاهدة الأحوال على قدم الانفراد» . ولا تعني مشاهدة الأحوال على قدم الانفراد سوى الاخلاص التام بلا رقيب والفعل بقواعد الحق المجرد أو المصفى بكيمياء الحقيقة. أي كل ما يجعل من قلبه وعاء لها. وإذا امتلأ القلب (بالحقيقة)، كما يقول التستري ، صار روحا. أما صيرورته فإنها لا تتناهى إلا في مواقفه.

ب ـ النفري : نثر السر في المواقف

«كل جزيئة في الكون موقف» (النفري)

لقد غاب النفري منذ قرون في سديم المواقف. واستنفر فيها المعنى الوجداني لأسرار التجربة الروحية كما لو انه الصدى المجهول للحقائق المجهولة وقدّم في مفارقة استنطاقه المجهول للمجهول أحد النماذج

الرفيعة للاخلاص في المواقف. وليس اعتباطا إلا أن نعرف عن ملامحه وحياته (الشخصية) شيئا، لقد جعل من غيبته هذه نموذجا للاخلاص في المواقف والسر الكامن وراء ابداعه. وكشف عن أن الصيرورة الروحانية للمبدع في إبداعه لا تتناهى إلا في المواقف. والمواقف حركة لا تتناهى.

فإذا كانت المفارقة الخالدة للاخلاص تقوم في أن المرء حالما يرى الحق يضعف، فإنه في ضعفه قادر على حمل الكل. وذلك لأن تذوق الحقيقة يلزم الروح بخوض مغامرة غرامها الدائم. مما يجعل من المواقف الحد المتناهي والتام لمغامرة الابداع. وهي عملية لا تتناهى بفعل ذوبان الأنا في فعل الحق (الابداع).

فالذوبان في فعل الحق هو بالقدر نفسه التمظهر المتجدد للروح الصوفي المبدع في شيوخه، والمتجلي عند كل صوفي في ابداعه. وقد حققه النفري في المواقف! أي في البداية والنهاية والحركة بينهما أو كل المعاناة المتراصة في تأملها وارتجافها أمام حقائق المطلق، بحيث لا تترك فراغا بينهما، إذ ليس الفراغ هنا سوى الوقوف (أو الوقفة)، وهي الفكرة التي عبر عنها في أحد مواقفه قائلا:

أوقفني في قف وقال لي:
إذا قلت لك قف فقف لي لا لك!

إننا نعثر في انتزاع الوقوف من الوقوف، أو الأنا من الأنا اللهيب من النار أو الأزيز من الريح على مساعي الروح المبدع تذليل مكوناته المختلفة، والاندماج في وحدة المعاناة التامة. فـ«الوقوف لي» هو الوقوف للحق لا للأنا، أو الذوبان في فعل الحق. بمعنى غياب أصوات الأمر والنهي وتحويلهما الى نغم المعاناة الذائبة في اخلاصها للحقيقة.

إذا قلت لك قف فوقفت لي لا لخطابي
عرفت الوقوف بين يدي!

وليس معرفة الوقوف بين يديه سوى الامتثال الواعي للمطلق، وهو ما يفترض تلاشي الأنا ـ أنت ككيانات متفرقة، فالوقوف هو التفاتة وانقطاع. ولكنه يكف عن أن يكون كذلك حالما يندمج فيما أسماه النفري «بنظرة أحدنا للآخر». فمعرفة الوقوف تؤدي الى «حرمان» العارف مما سوى الحق. لأنه يواجهه وجها لوجه. ولهذا طالبه الحق بالوقوف لا لأجل أن يخاطبه ويأمره ويسمع منه، ولا لكي يقول «انه أوقفني وخاطبني وقال لي بل لينظر أحدنا للآخر»! فهي النظرة الوجدانية التي ينحل فيها الخطاب والفعل والزمن بوجد الوحدة الحية للأنا ـ أنت التي صاغها في إحدى (مخاطباته) قائلا:

لولا رحمتي لطوتك يد الحدثان
ولولا أنوار جبروتي لخطفتك خواطف الذلة
الجأ إلي في كل حال، أكن لك في كل حال
اقصدني وتحقق بي فإن الأمر بيني وبينك!
احمل إلي رؤيتك ووقفتك، وقف بين يدي وحدك!

فهي السلسلة التي تؤسس للإدراك المتعالي عن الوحدة الخفية للأنا الانسانية في رحمة الوجود (الالهية) والتي بدونها لا قيمة ولا أثر ولا معنى لكل ما هو عائم. فالرحمة تضفي المعنى على الخطاب والفعل والزمن ولولاها ينحل كل شيء في فعل الزمن وعبث استمراريته. بينما الزمن هو الوقفة الخاطفة في اللامتناهي. أو أنها الموقف المتناهي في اللامتناهي والذي يعطي للجوء الانساني في كل حال لمصادره الحقة قيمته في الخطاب والفعل والزمن. أي أن لجوء الأنا للكل يجعل الكل جزءا منها وهو الإدراك الذي يحول تحقيق الأنا ـ أنت في وحدة الرؤية والمواقف. ولا تعني هذه الوحدة عزلة الأنا أو انكفاءها في غار التخلي عن كل ما هو موجود. على العكس! فهي الوحدة التي يصبح فيها الضحك والبكاء والصمت والكلام سواء. لأن كلا منها نابع من صدق المعاناة وتراص المكونات. آنذاك تصبح لغة الضمير هي لغة المطلق. وصوت كل منهما صوت الآخر:

إذا عرفت كيف تقول اذا قلت لك قف لي
فقد فتحت لك الباب، فلا أغلقه دونك!

فعندما يبلغ الصوفي معرفة كيفية القول في «قف لي» أو بلوغ ما أسميته بالامتثال الواعي للمطلق، يصبح خطابه هو خطاب الحق (والحقيقة) المجرد. فهو يفارق آنذاك الجميع، لأنه فرد وما سواه مزدوج، ويصبح الوحيد القادر على رؤية الحقيقة لأنه واحد مثلها. فهو يستمد مثاله من مثالها:

إنما نختلف في الضد
وما في رؤيتي ضد

وهو الأمر الذي يجعل من دخول (أو وقوف) الصوفي في طريق المطلق دخولا مفتوحا لا متناهيا، أو متناهيا في المواقف لا غير. أما الوقوف في المواقف بالنسبة له فشبيه بالنار:

الوقفة نار!
الوقفة نار الكون
المعرفة نور الكون
المعرفة تأكل المحبة
والوقفة نار تأكل المعرفة

فالوقفة هي النار التي تأكل (أو تحرق) كل شيء لأنها تشهد المرء أن كل ما غيرها سواها، وأن كل ما فيها ينبغي أن يلتهب كالابداع. ولهذا طالبه الحق المتسامي في أحد المواقف قائلا:

إذا رأيت النار فقع فيها!
فإنك إن وقعت فيها انطفت!
وإن هربت منها طلبتك وأحرقتك!

أو أن يقول في موقف آخر:

إذا لم تكن في أمري كالنار
أدخلتك النار

أي أن مغامرة الابداع الحق تفترض الاحتراق التام بلا بقية ولا

شاردة. إذ ليس الانطفاء هنا سوى الاشتعال، وليس الهروب سوى الحرق. وبالتالي فإن مطالبته إياه بأن يكون كالنار هو مطالبة الروح المبدع بالحركة الدائمة ، ومن هنا استنتاجه القائل بأن الوقفة نار أو استقرار في حركة أو ابداع يلتهم في أعماقه كل ما هو قابل للاحتراق باعتباره الاشعاع الدائم للوجود والصيرورة. لأن حقيقة الابداع لا تتناهى إلا في المواقف. وحقيقة المواقف حركة لا تتناهى . وهو المعنى الذي أراده النفري في قوله :

لا ديمومة إلا لواقف
ولا وقفة إلا لدائم!

انها الديناميكية المرافقة لمغامرة الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة. فمن أطرافها تتكون وحدة الابداع، أي البداية والنهاية المتلألئة في سحر السر المختبيء وراء الحركة المتنفسة في جريها الدائم، كالتنفس بين جرعات الماء للعطشان، وكاللقاء في الحلم واليقظة للمحب الهائم، إذ لا ديمومة بالفعل في المواقف ، تماما كما انه لا وقفة إلا لدائم، لأن كلا منهما يفترض وجود المعنى ، الذي قصده النفري في احدى مخاطباته:

يا عبد قف في موقف الوقوف
وانظر الى كل شيء واقف بين يدي
وانظر الى السماء كيف تقف
وانظر الى الأرض كيف تقف
وانظر الى الماء كيف يقف
وانظر الى النار كيف تقف
وانظر الى العلم كيف يقف
وانظر الى المعرفة كيف تقف
وانظر الى النور كيف يقف
وانظر الى الظلمة كيف تقف
وانظر الى الحركة كيف تقف
وانظر الى السكون كيف يقف
وانظر الى الدنيا كيف تقف
وانظر الى الآخرة كيف تقف
وانظر الى قلبك أين يقف؟
أن لي قلوبا لا تقف في شيء!
ولا يقف فيها شيء!
هي بيني وبين
كل واقف بين الملك الى الملكوت

إن وقوف الأشياء هو «حركتها» في مقاماتها. إذ لكل منها موقف له حدوده إلا القلب (الانساني المبدع). فهو لا يقف في شيء. ولا يقف فيه شيء. وحركته الدائمة هي مواقفه الدائمة ، بفعل وجود كل ما في الوجود المادي (الملك) والروحي (الملكوت) بينه وبين المطلق. انه يخترق الكون في كل مكوناته، وفي كل اختراق له موقف ومن هنا فكرة النفري عن «أن الكون موقف»، والحقيقة الخالدة فيه تقوم في ألا يستقر القلب في مستقر. ولا يعني عدم الاستقرار سوى ديمومة الحركة وتوقفها أو استمراريتها وانقطاعها، هي ما تعطي لكل منهما معناه. إذ لا معنى لديمومة بلا توقف، وتوقف بلا ديمومة. وعلى قدر كل منهما يتوقف قدر الآخر .ومنه موقف النفري:

معرفة لا وقفة فيها مرجوعها الى جهل
الوقفة يقين سرمدي لا ظن فيه.
ليس في الوقفة واقف وإلا فلا وقفة
الوقفة صمود. والصمود ديمومة

كالانقطاع الجميل في النغم ، وكالحشرجة المتلهفة لابتلاع نفس يعطي للغناء استمراريته . أي ذاك الذي تذوب في الضرورة والمعنى ويتصير فيه ما أسماه النفري بـ«ماوراء المواقف»:

الكون موقف!
وكل جزيئة في الكون موقف!

وهي الرؤية التي تجعل «الواقف لا يقر على كون، ولا يقر عنده كون» لأنه واقف في كل موقف خارج عن كل موقف ولا يعني ذلك سوى «خروجه»الدائم في حركته، أو ارتباطه الدائم بالكون وأجزائه وتحرره منها في الوقت نفسه، ومن هنا فكرة النفري القائلة بأن «من تعلق بالكون عرض عليه الكون» ، بينما حقيقة «ماوراء المواقف» تقوم في رؤية المطلق والارتباط به. أي في حقيقة الارتباط بالحقيقة والتحرر من رق ما سواها:

من لم يقف بي، أوقفه كل شيء دوني
ومن رآني شهد أن الشيء لي
ومن شهد أن الشيء لي لم يرتبط به.

أي أن الوقوف بالمطلق هو الذي يحرره من السقوط في ما لا قيمة له ،. لأن الوقوف بالمطلق هو الذي يحرره من الانصياع لكل ما هو عابر وعارض وجزئي:

فالوقفة تعتق من رق الدنيا والآخرة
وفيها يسقط قدر كل شيء
فما هو منها ولا هي منه

وتصبح هي ذاتها القدر الذي تتراكم فيه الهموم في كل واحد لتحرره من قيوده أيا كانت ، وتتخلل وجده المحزون الفاعل في كل ما هو موجود. أو ما أسماه أحيانا بالهم المحزون. أي ذاك الذي يعتصر كل ما في القلب ليفرغه عما سوى حقيقة الهم . فإذا كان لكل شيء قلب ، كما يقول النفري، فإن قلب القلب همه المحزون. فـ«الهم المحزون كالمعول في الجدار المائل». أي إن أخرجته هدم الجدار وإن أبقيته هدمه أيضا. لأنه يفترض في ذاته ، كما هو الحال في كل ابداع حق، البقاء في حيز الحقيقة لا ترميم ما هو عرضة للانهدام والانحلال. أي ألا يبقى معلقا في موقفه. ولهذا طالب المرء بأن يخرج من همه لكي يخرج من حده. وأن يقف بهمه بين يدي الحق ويحتفظ حاله بأن يرى الحق في همه لا يرى همه في همه!

ان الخروج من الهم يعادل الفناء فيه والبقاء في حقائقه . فالهم يفني الأنـا ويبقيها في حقـائق إدراكها الـوجداني لكـل ما هـو موجـود. أو في معاناتها الحق والابتلاء التام به. لأن القلب الذي يرى الحق يصبح محلا لبلاء. وليس البـلاء هنا سوى الاقبال الكامل للقلـب صوب الحق. والذي يصبح فيه كل فعل بلاء:

تعرفي إليك بلاء
أنا أصل البلاء
أحببت فيك البلاء
أظهرت لك البلاء
كرهت منك البلاء
انكارك للبلاء بلاء

إن تحول الحب والكراهيـة والمعرفة والانكار الى بـلاء يعني تحول البلاء الى محك القلب ومقياس وجده (وجدانه) تجاه كل ما هو موجود.

إذا رأيتني كان بلاؤك بعدد كل شيء
وكان كل شيء بلاءك!

إن التعـامل مـع الأشياء والظـواهر والأحـداث يجري من خـلال تحويلها الى أشيائه وظـواهره وحوادثه الـداخلية. فرؤية المطلـق تجعل القلب المبـدع في امتحان روحي مزمـن. لأن كل شيء يصبح آنـذاك بلاءه الخاص. انه يصبح موزعا في ترابطه بين الأبد والآن على مثال الفكرة التي قالها النفري:

قلوب العارفين ترى الأبد
وعيونهم ترى المواقيت

وهي الحالـة التي تجعله يقـف «بعدد كل شيء» وتجاه كـل شيء له موقف. بمعنى تحول المواقف الى محك ومعيـار الروح المبدع في اخلاصه للحقيقة. وذلك لأن تحول الهم والبلاء الى بؤرة الـروح المبدع يعني بلوغ الروح المبدع مـداه الأقصى في المواقف. وليس المقصـود بالمدى الأقصى هنا سـوى الأبعاد اللامتنـاهية في «الآفـاق والأنفس». بحيث تجعـل كل جزيئـة فيها مـوقفا . إذ ليس الآفاق والأنفـس سوى الكـون، والأبعاد القائمة فيه هي أبعاد الوجود. وليس الروح المبدع في الكون سوى سفينة في بحر . ووجوده (الروح) هو وجده الخالص وكل ما سواه غارق:

أوقفني في البحر
فرأيت المراكب تغرق
والألواح تسلم!

فالـوقوف في بحـر الحقيقة يفترض الانحلال فيـه. والسلامـة هي مجرد طوفان الجسـد أو أجزائه المتجزئة كما أن الغرق هـو الانحلال في الكل. وهو الادراك الذي يستلزم المغامرة والمخاطرة والتحدي:

هلك من ركب ولم يخاطر!

فأي معنى للـركوب بلا مخاطرة؟ وإلا فركوب المبـدع شبيه بسفر حقيبة مـن حقائب المسـافريـن لا قيمة لما فيهـا. لأن حقيقة الابـداع هي المخاطرة الدائمة، والقدرة على تصور النفس (الذات) منحلة في الكل الحي للوجود:

إذا وهبت نفسك للبحر فغرقت فيه
كنت كدابة من دوابه!

وهي المفارقة التي تعكس في رمزيتها الحقيقة القائلة ، بأن لكل روح مبدع ألـواحه تتراءى فيهـا حروف بـلائه وهمومه، ومـن هذه الحروف تتألـف كلمات مخاطراتـه المخطوطة والممحيـة باعتبـارها مـواقف. وفي (مواقف) النفري تآلفت حروف معاناته في نثر كلمات الاخلاص للحقيقة.

وهو اخـلاص وجداني يبتدىء بـالسماع للحق وينتهي بخلـق الأنا الكونية. وهو سماع يفترض إدراك المقام الحقيقـي للروح المبدع باعتباره موقفا متحررا ملتزما تجاه كل جزيئات الوجود:

قال لي : أعرف مقامك مني،
وأقم فيه عندي!
فرأيت الكون كله،
جزيئة في جزيئة موصولة ومفصولة.

وهو سماع يحدد موقف المبدع في انتمائه الخالص للحق باضمحلال كل ما هو طارىء ومشروط وعرضي:

لا تجعل الكون من فوقك ولا من تحتك
ولا عن يمينك ولا عن شمالك
ولا في علمك ولا في وجدك
ولا في ذكرك ولا في فكرك
ولا تعلقه بصفة من صفاتك
ولا تعبر عنه بلغة من لغاتك
وانظر إلي! كيف كنت وكيف أكون!

ولا يعني اسقاط الكون والصفات واللغـات سوى جمعها وصهرها في النظر الى الحق، ومن خلال النظر الى ما كان ويكون لأن الحق هو الكائن والكينونة الخالدة في مواقف الصوفي و«محاكاته» فالحق يطالبه بألا يميل مع المائلات أيا كانـت في المكان أو العلم والوجد والذكـر والفكر والصفات واللغات أي انه يطالبه بالاستقـامة في المواقف ، أو ما أسماه النفري أيضا بحفظ المقام:

احفظ عليك مقامك
والا ماد بك كل شيء
مقامك هو الرؤية
فقف في رؤيتي
وإلا اختطفك كل كون!

ولا يعني حفـظ المقام سـوى حفظ عهـد الانتماء الحر للحق. لأنـه يفترض الاقامة في رؤية الحق. فهو الشرط الوحيد الذي يحرر الانسان من الانسياق وراء كل ما هو طارىء. لأن الـوجود هو تكون وتكوين دائمان.

والانتماء الحقيقي له يفترض الرؤية الدائمة للحق فيه. والا تحول المبدع الى كيان تختطفه الكائنات. بينما جعل النفري من الواقف (المبدع) ذاك الذي:

لا منظر في السماء يثبته
ولا مرجع في الأرض يقر فيه.

لا بمعنى عدمه في فراغ الوجود، ولا تململه المعذب بين السماء والأرض، بل استقلاليته الحرة ، لأن الثبات في السماء أو الاستقرار في الأرض هما عبودية مقنعة و«مرض» الاختيار السيىء:

أوقفني في الاختيار
وقال لي : كلهم مرضى!

أي كل منهم مريض في اختياره لا يتجاوزه . لأنه اذا كانت استقلالية الموقف أو حريته الحقيقية تقوم في اختيار الحق، فإن حقيقة الاختيار هي في الحقيقة نفسها وفي صدق مكابدها. أنها كالباب في البوابة وكالحجارة في الطريق. فلا باب لها مستقل عنها ولا طريق لها غيرها. أن حقيقة الاختيار في اختيار الحقيقة. وهي المعادلة التي تكشف في أعماقها عن تناسق الروح المبدع في رؤيته للجمال والحياة باعتبارها كلا واحدا. فهي الرؤية التي توصله الى اكتشاف محدوديته ومن خلالها رؤية الابتسامة الخالدة للوجود:

أوقفني في الاختيار
وقال لي : كلهم مرضى!
ما لي باب ولا طريق
كلك خلق فماذا تروم؟!
فرأيت السد قد أحاط بي
ورأيته في السد يضحك!

إن إحاطة الذات بذاتها (أو احاطة المبدع بذاته المبدعة) تكشف له فيها قيمة المعنى الوجداني في تجاوز «الاختيار المريض» أو الجزئي والعابر . انها تكشف له عما في قيود الالتزام بالحقيقة من جمال كالذكرى في ذاكرة الأطفال والدعاء في صراخ النساء. أي قيود الوجدان المخلصة في معاناة اختيارها للحق:

اذكرني كما يذكرني الطفل
وادعني كما تدعوني المرأة

فهما الذكرى والدعوة اللتان تكشفان عما فيهما من «اختيار» سار في المعاناة (أو الحقيقة) نفسها. إذ الابداع العظيم هو ابداع أطفال . ومن هنا فكرة الصوفية عن انهم «أطفال في حجر الحق» أي أطفال يلعبون في حضن الحقيقة أو المطلق إذ لا وجدان أصدق في دعوته من وجدان المرأة.

ان الانحلال التام في وجدان الحق (أوالحقيقة) يصهر قيود الاختيار ويسكبها في موقف الوجوب المتسامي من خلال الاستماع الدائم للحق أو الاستماع الدائم له بإبداع الـ«نعم» أو الايجاب المتسامي:

ما سمعوا مني قط!
ولو سمعوا مني ما قالو : لا!

لأن الحقيقة «نعم» لا «لا» . إذ الـ«لا» في أفضل أحوالها هي الرد المناسب على معاناة المواجهة (ردة الفعل) لا مكابدة الابداع وتلقائيته الذاتية . أي أن كل ما يلزم الذات المبدعة هو حرق ذاتها الدائم في أتون الاخلاص للحقيقة:

المماليك في الجنة
والأحرار في النار!

فلا هدوء ولا وداعة في الابداع، بل نار مادتها صدق الوفاء للحق:

ما أنت في وجودك
أوفى منك لي في عدمك

وهو وفاء يستمد وجوده من نفي الوسائط، لأن نفيها هو شرط الانحلال التام في وجدان الحق:

آليت لا أقبلك وأنت
ذو حسب أو نسب!

فالتحرر من الأنساب والأسباب يعني البقاء في حيز الانتماء التام للحقيقة، أو في حيز الابداع الحق. فهو الأسلوب الذي يستجمع الذات في ابداعها ويحررها من رق الأقوال والأفعال الجزئية والمتجزئة:

حكم الأقوال والأفعال حكم الجدال والبلبال
وحكم الجدال والبلبال حكم المحال والزلزال
فإن جمعتك الأقوال فلا قرب
وإن جمعتك الأفعال فلا حب!

بينما حقيقة القرب والمحبة أو الانحلال الوجداني في معاناة الحق والحقيقة يستلزم صهر المتناقضات في الذات وإعادة تكوينها (بنائها) في الرؤية الحية للأنا الكلية، مثل رؤية «خلاعة» الأنا في لباسها واستقرارها في استمراريتها وعملها في علمها وموتها في نومها وانبعاثها في يقظتها وبالعكس إذ:

الشاهد الذي به تلبس هو الشاهد الذي به تنزع
والشاهد الذي به تستمر هو الشاهد الذي به تستقر
والشاهد الذي به تعلم هو الشاهد الذي به تعمل
والشاهد الذي به تنام هو الشاهد الذي به تموت
والشاهد الذي به تستيقظ هو الشاهد الذي به تبعث

أي رؤية الأبعاد المعنوية المتوحدة في الأقوال والأفعال (أو الابداع ككل). فاللبس هو النزع سواء في الباطن أو الظاهر، أو الروح والجسد ، كما أن شهود الاستمرار ، سواء في الأفعال أو المواقف ، هو عين الثبات فيها. وينطبق هذا على العلم ، بمعنى أن حقيقته وقدره مجسدان في العمل. إذ الابداع عمل وقدره وعظمته على قدر ما فيه من علم أو اخلاص للحقيقة. والنوم واليقظة هما الموت والانبعاث بمعايير الرمز والواقع والضرورة والواجب.

ان رؤية الأبعاد المعنوية المتوحدة في الابداع ككل تؤدي بالضرورة الى بلوغ حقيقة كون الانسان (المبدع) هو معنى الكون:

أنت معنى الكون!

وهو المعنى الممكن في حالة تمثل وتمثيل الفكرة القائلة بأن:

الحقيقة وصف الحق

والحقيقة أنا!

الهوامش:

١ - لكل ثقافة إسراؤها الخاص بها، باعتباره الصيغة المتسامية لغاياتها العملية. وقد أبدعت الثقافة الاسلامية على نموذج توحيدها واعتدالها الصيغة المتسامية للاسراء المادي والمعنوي (النبوي) حيث حولت إسراء النبي الى إسراء وجودها التاريخي. مما أعطى للجميع صيغة النماذج المثلى في الفلسفة والكلام والتصوف والأدب والفقه والسياسة لكل يحاكي كل واحد ما هو مناسب له. أي أنه أعطى للجميع إمكانية التغلغل في الماضي والمستقبل وتوليفهما في الابداع المباشر.

٢ - ابدعت الثقافة الاسلامية نماذج مثلى عديدة. وتمثل التصوف في مساره التاريخي أحد نماذجها بالنسبة للمريدين فيما أسماه بأسماء الله الحسنى. وجسدها بصيغ يصعب حصرها، ولكنها صبت جميعا في رفد عوالم الروح المبدع وسوف أكتفي هنا بتحليل نموذجين منها على مثال استنطاق كلمة الروح في مثال الاخلاص عند التستري. وفي استنطاق روح الكلمة في المواقف عند النفري. ففي تجربة كل صوفي نموذج للتعبير عن أسراره. ومثال للحقيقة المطلقة لسيرهم جميعا في طريق الحق.

٣ - التستري هو ابن محمد سهل بن عبدالله (توفي ما بين ٢٧٣، ٢٨٥) ويعتبر من أئمة الصوفية وبالاخص فيما يتعلق في المعاملات والورع، أي في السلوك الصوفي. وهو صاحب أفكار جديدة في التصوف أثرت بشكل كبير على تعميق اتجاهاته الباطنية والفكرية. وليس صدفة ان يتحول الى مصدر تأثر به كبار الشيوخ الصوفية كالغزالي وابن عربي.

٤ - يمكن أن يوصلنا جمع وتدقيق آراء التستري عن المقامات الى إقراره بسبع مقامات هي التوبة والزهد والفقر والصبر والخوف (والرجاء) والتوكل والمحبة. غير أن ذلك يبقى فرضية ليس لها الا معناها الرمزي المتمثل في أن ارتقاء النفس يستلزم منها بالضرورة، كما في كل ابداع حق، إرادة النفي الدائم من أجل بلوغ حقائقها. وهذه الحقائق بدورها ليست إلا التجلي الأمثل للابداع.

٥ - تروي الكتب الصوفية كيف كان يكثر النظر الى صلاة خاله محمد بن سوار، الذي اضطر مرة لأن يقول له: شغلت قلبي عن الصلاة!. ثم استفسر منه ان كان يذكر الله الذي خلقه، فتساءل التستري عن كيفية ذكره، عندها قال له خاله: «قل بقلبك عند تقلبك في ثيابك ثلاث مرات من غير أن تحرك لسانك، الله معي، الله ناظر إلي، الله شاهدي.» فإذا سهل يردد ذلك لياليٍ، ثم أخذ خاله يزيدها الى سبع ثم الى احدى عشرة مرة. وبعد مرور سنة، قال له خاله «احفظ ما علمتك ودم عليه الى أن تدخل القبر، فإنه ينفعك في الدنيا والآخرة.». واستمر على ذلك الى أن قال له خاله بعد سنين: «يا سهل من كان الله معه، ناظر إليه وشاهده أيعصيه؟ إذن إياك والمعصية!

عندئذ أخذ بالخلوة وحفظ القرآن والصوم وهو ابن ست سنوات، الى أن شاهد للمرة الأولى سجود قلبه وهو في عمر يناهز الثالثة عشرة. وبحث وقتها عمن يفسر له ذلك الى أن عثر في عبادان عند الشيخ ابن حبيب العباداني في اجابته الشهيرة عن أن المقصود بذلك هو سجود القلب الى الأبد.

وقد شكل ذلك مقدمة سلوكه الخاص في تربية الإرادة المبنية، كما يقول الغزالي، على مذهب البصريين بتضعيف النفس بالجوع وكسر الشهوات ولهذا كان يقتات في بدايته بورق النبق ثم أكل دقاق التين (والذي استمر عليه ثلاث سنين). ثم ترقى الى أن أصبح قوته، كما يقول عن نفسه في كل سنة ثلاثة دراهم، يأخذ بدرهم دبسا وبدرهم دقيق الأرز وبدرهم سمنا ويخلط الجميع ويصنع ثلاثمائة وستين كرة. ويأخذ في كل ليلة كرة «يفطر عليها». ثم جعل قوته بعد ذلك خبز الشعير يفطر عند السحر على أوقية كل ليلة بدون ملح ولا أدم. ثم أخذ يفطر كل ثلاث ليال مرة واحدة، ثم كل خمس ثم سبع ثم كل خمس وعشرين، واستمر على ذلك عشرين سنة. ثم ساح في الأرض سنين ورجع بعدها الى تستر. وهي الحصيلة التي وضعها في سلوكه (طريقته) القائلة بأن ذرة أعمال القلوب (مثل الصبر والتوكل والرضا) أفضل من أمثال الجبال من أعمال الجوارح، ولهذا قال: «علل الأجسام رحمة وعلل القلوب عقوبة!» وجعل منها شعاره القائل: «الأصل الذي أدعو إليه قولي: اتقوا يوما لا ليلة بعده وموتا لا حياة بعده!»

٦ - لقد نسقت وسلسلت العبارات المنسوبة للتستري بالشكل الذي يستجيب في منطقه الداخلي لتجانس الفكرة. ومن الممكن أن يكون التستري قد قال هذه العبارات في أوقات مختلفة، إذ لا ضرورة ملزمة في تسلسلها الآنف الذكر. سيما وأن هناك صيغا أخرى تختلف عما هو وارد سواء من حيث الاضافة أو الحذف، كما في العبارة المتعلقة بالعلم، والقائلة بأن «للعلم سرا لو ظهر لبطلت النبوة»، «أن للنبوة سرا لو ظهر لبطلت الأحكام». وإذا كانت العبارات السابقة من جمع ابن عربي، فإن الغزالي أوردها بالشكل التالي: «للالوهية سر لو انكشف لبطلت النبوات، وللنبوات سر لو انكشف لبطل العلم، وللعلم سر لو انكشف لبطلت الأحكام»، وفسرها بالشكل الذي يستجيب للمهمات العملية والنظرية لمنظومته الفكرية، إذ تناولها ضمن تأويله لفكرة إفشاء السر. ولهذا طالب بأن يفهم كلام التستري «على ما يقدر لا على ما يوجد». ولهذا قرن التستري انكشاف السر بكلمة «لو». أي أنه تناولها في إطار «تحييده» ولع العوام فيما لا يعنيها. وهي فكرة لها قيمتها وفاعليتها العملية - الاخلاقية من حيث قدرتها على تحييد الخلافات المتعلقة بالأمور التي لا شأن للعوام بها مثل قضايا الالهيات وما وراء الطبيعة وما شابه ذلك، وأعطى لآراء التستري معناها الذي ينبغي أن يخدم جمع الهموم العملية ووحدة الجماعة. أما ابن عربي فقد فسرها ضمن إطار رؤيته لعلاقة الظهور والزوال، أي أنه نظر الى «لو ظهر» لمعنى «لو زال». ووضع هذا التأويل اللغوي في نظراته الى ماهية الربوبية والألوهية فالألوهية هي مرتبة للذات لا يستحقها إلا الله. والمألوه يطلبها وهي تطلبه، بينما الذات (الالهية) غنية عن ذلك، وبالتالي «لو ظهر» (أو زال) هذا السر الرابط لبطلت الألوهية بوصفها درجة أو مرتبة ولم يبطل كمال الذات، (أي بقاء الله معزولا عن العالم). وينطبق هذا على سر الربوبية، فالكون مرتبط، كما يقول ابن عربي، بالله ارتباطا لا انفكاك عنه. ولو تجلى لانسان هذا الارتباط وعرف من هذا التجلي وجوب به، وانه لا يثبت لمطلوبه (وهو الحق) هذه الرتبة إلا به وانه سرها، الذي لو بطل لبطلت الربوبية، وذلك الحال بالنسبة للنبوة، بمعنى أن بطلانها متعلق ببطلان سرها. فسر الحق لو ظهر لبطل الاختصاص (إذ سيكون معلوما للجميع) وبما أن النبوة اختصاص (ببعض دون آخر) لهذا تبطل النبوة ببطلان هذا الاختصاص.

٧ - ان تجربة الاخلاص التسترية هي تجربة الروح المبدع أولا وقبل كل شيء. لأنها تعبر في معاييره عن المواقف الفردانية المتراكمة في طريق الاخلاص للحقيقة. ومن هنا «حصانتها» الثقافية ورزانتها العلمية، بفضل تكثيفها المعنى الحر في حكمة الانتماء للكل الثقافي (الاسلامي). ولهذا استقت أبعد المعاني وأكثرها خيالا من كلها الثقافي ورتبتها في سلسلة التوكيد الدائم على أن المعرفة (الحقة) تثبت بذاتها، ولهذا كان بإمكانه أن يتوصل الى أن:

علامة حب الله حب القرآن

وعلامة حب القرآن حب النبي

وعلامة حب النبي حب السنة

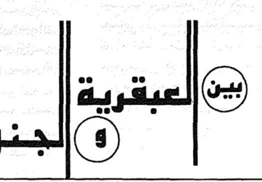
وعلامة حب السنة حب الآخرة

وعلامة حب الآخرة بغض الدنيا

وعلامة بغض الدنيا ألا يأخذ منها إلا زادا وبلغة للآخرة.

لقد كشف في موقفه هذا عن أن معنى الثبات بالذات هو التلقائية الحية للمواقف، والتي يستحيل بناء منطقها المتجانس خارج «آلية» الثقافة ومعاناة إشكالياتها ومثلها الكبرى.

(هناك شعرة رقيقة جدا تفصل
بين العبقرية والجنون)
مجهــــول ...
(مثلما أن المرض يحيط بالصحة
من كل الجهات فإن الجنون
يحيط بالعقل من كل الجهات)
لودفيغ فتجنشتاين ...



بين العبقرية والجنون

هاشم صالح ★

منذ قديم الأزمان كان الناس يعتقدون بأن هناك علاقة بين العبقرية والجنون. وكانوا دائما يتحدثون عن العبقري بشيء من التهيب والوجل، فهو شخص غريب الأطوار معقد الشخصية يختلف عن جميع البشر، والواقع أننا إذا ما استعرضنا أسماء كبار الكتاب وجدنا أن معظمهم ـ ان لم يكن كلهم ـ كانوا يتميزون بتركيبة نفسية خاصة وغير طبيعية بل إن بعضهم دخل في مرحلة الجنون الكامل. نذكر من بينهم على سبيل المثال لا الحصر: هولدرلين ونيتشه، وجيرار دونيرفال، وانطونين آرتو، وفان جوخ، وغي دو موباسان، وفيرجينيا وولف، وشومان، والتوسير، [1] الخ..

وقد طرح أحدهم على الكاتب الفرنسي اندريه موروا هذا السؤال: هل جميع الروائيين مجانين أو عصابيون؟ فأجاب الكاتب الكبير: لا الأصح أن نقول أنهم كانوا سيصيرون جميعهم عصابيين لولا أنهم أصبحوا روائيين.. فالعصاب يا سيدي، هو الذي يصنع الفنان، والفن هو الذي يشفيه[2]. وكان جوابا مقنعا ورائعا. فالواقع انه لولا العصاب لما كرس أشخاص من أمثال بلزاك أو ديستويفسكي أو فلوبير أنفسهم لفن الكتابة. ولولا أنهم نجحوا في هذا الفن وقدموا لنا روايات خالدة لما نجوا هم أنفسهم من مرض العصاب. هذه هي الدائرة المغلقة التي تجمع بين الابداع والمرض أو بين العبقرية والجنون. ولكن السؤال المطروح هو: لماذا يسقط في ليل الجنون حتى أولئك الذين أبدعوا ابداعا كبيرا؟ لماذا لم يحمهم الابداع ـ أو الانتاج الابداعي ـ من الجنون؟ فلا أحد يشك في أن نيتشه من كبار الفلاسفة، ومع ذلك فقد جن بشكل كامل في أواخر حياته وظل مجنونا لمدة أحد عشر عاما حتى مات سنة ١٩٠٠، ولا أحد يشك في أن هولدرلين هو واحد من أهم الشعراء في العالم، ومع ذلك فقد أمضى نصف عمره تقريبا في بحر الجنون... والواقع انه تصعب الاجابة عن هذا السؤال، ولكن ربما التقينا به في مرحلة لاحقة، مهما يكن من أمر فإننا نظل متفقين مع اندريه موروا على القول بأن الفن يشفي من العصاب بشكل عام، ولولاه لجن معظم أولئك الكبار الذين سجلت أسماؤهم على صفحات التاريخ، ويكفي أن نستعرض سير حياتهم التي كتبت بعد وفاتهم لكي نتأكد من ذلك، وتكمن عظمتهم بالضبط في أنهم تجاوزوا عصابهم أو عقدتهم النفسية المتأصلة عن طريق الابداع. فلا ريب في أن الابداع يحرر من العقد ويعطي الشخصية ثقة بنفسها.

لماذا أتحدث عن هذا الموضوع الآن؟ ولماذا اخترته للكتابة في هذه الدراسة المطولة، وكان لهذا عدة أسباب:

أولها أنه كان يعتمل في نفسي منذ زمن طويل. وثانيها انه يمثل نوعا من «التابو» أو المحرمات فيما يخص الثقافة العربية. فلا أحد من الكتاب العرب يجرؤ على الاعتراف بأنه مصاب بعقدة نفسية معينة أو بعصاب معين.

نقول ذلك على الرغم من أن هذا الأمر أصبح شائعا ومعترفا به لدى الكتاب الغربيين ولم يعد يثير أية حساسية، ولذلك فإني سأقصر دراساتي هنا على تاريخ الثقافة الغربية لكيلا أحرج أحدا. وثالثها، وربما أهمها، من أجل تبديد ذلك الوهم الشائع والمخيف الذي يحيط بكلمة عصاب، أو عقدة نفسية، أو جنون. فمادمنا لا نتجرأ على فتح هذا الملف والتحدث عنه، فإنه سيظل محاطا بالغموض والأسرار والمخاوف. والواقع أن الجنون بالمعنى الذي نقصده، أي الجنون الابداعي، ليس مخيفا الى مثل هذا الحد بل ربما كان محببا وقريبا الى النفس. وهو على أي حال لا يؤذي أحدا، اللهم الا صاحبه... وكان يمكن أن استخدم محله كلمة التوتر

★ كاتب ومترجم سوري يقيم في باريس.

الداخلي أو المعاناة أو الاضطراب النفسي الذي يدفع الى الابداع ويحل عن طريق الابداع. فالشخص المتوازن كليا، أي التافه والغبي لا يمكنه أن يشعر بأي حاجة للابداع ..

من أجل الاستئناس بهذا الموضوع يستحسن بنا أن نعود الى الماضي لكتابة مقدمته التاريخية. يبدو أن افلاطون كان أول من انتبه الى هذه النقطة عندما قال بأن العباقرة يغضبون بسهولة ويخرجون عن طورهم . انهم يعيشون وكأنهم خارج الزمن والوجود، وذلك على عكس الناس العاديين. ولكن أرسطو - تلميذ افلاطون - هو الذي نظر لهذه العلاقة بشكل فلسفي محكم. وقد طرح هذا السؤال: لماذا يبدو جميع الرجال الاستثنائيين من فلاسفة وعلماء وشعراء وفنانين أشخاصا سوداويين؟ نلاحظ أن أرسطو يستخدم كلمة الرجل الاستثنائي بدل العبقري، والسوداوي بدل المجنون. والواقع انه أقرب بذلك الى تصورنا الحديث. فنحن لم نعد نقبل بكلمة العبقري أو العبقرية بسهولة، وانما نفضل عليه تعبيرا أقل ضخامة أو أسطورية. ولم نعد نستخدم كلمة الجنون المرعبة وانما كلمات حديثة أخرى من اختراع الطب النفسي كالاضطراب الذي يصيب المزاج ويجعله حساسا جدا أو متحفزا جدا. ويقول أرسطو بأن السويداء تبتديء بميل الانسان الى الوحدة والعزلة والتأمل ثم تنتهي أحيانا بالصرع أوالجنون أو حتى الانتحار. ولكنها لدى المبدعين الكبار تتوقف عموما عند حد معين لأن الابداع يلجمها أو يوقفها عند حدها. ثم جاءت الثقافة الرومانية - اللاتينية بعد أرسطو واليونان وأخذت منه هذه الفكرة. ولذلك شاع المثل الذي يقول: لا يوجد شخص عظيم بدون حبة جنون! وإذا ما انتقلنا بعدئذ الى القرن الثامن عشر، أي الى عصر التنوير، وجدنا ان ديدرو هو الذي بلور هذه الفكرة الشائعة التي تربط بين العبقرية والجنون . يقول هذا الفيلسوف الفرنسي: «آه: ما أكبر العلاقة بين العبقري والمجنون . فكلاهما يتميز بميزات خارقة للعادة إما باتجاه الخير وإما باتجاه الشر. فالمجنون يسجن في المصح العقلي والعبقري نرفع له التماثيل !..(٣)

ثم جاء القرن التاسع عشر وتأسس علم الطب النفسي لأول مرة على أسس حديثة. وأكد على وجود هذه العلاقة الوثيقة بين العبقرية والجنون . فالشخص العبقري لا يمكن أن يكون طبيعيا على طريقة الناس العاديين. يقول عالم الطب النفسي الكبير ايسكيرول بأن الشخصيات الكبرى في التاريخ هي شخصيات «مرضية» ويضرب على ذلك مثلا لوثر وباسكال ، وجان جاك روسو، الخ... وقد استعاد هذه الفكرة بعده طبيب نفسي أقل شهرة هو «لولوت» الذي كتب السيرة الذاتية المرضية لشخصيتين كبيرتين هما : سقراط وباسكال وكان عنوان الأولى : «شيطان سقراط» والثانية «تعويذة باسكال». فالعبقري في رأيه شخص ممسوس أو مسكون من الداخل من قبل شيطان العبقرية . وقد عرفت العرب هذه الفكرة في الماضي عندما تحدثوا عن «وادي عبقر»،والالهام وشيطان الشعر... وقد أراد هذا الطبيب النفساني أن يستخدم حالة سقراط وحالة باسكال من أجل كتابة تاريخ الهلوسات. فالشخصيات الاستثنائية مهووسة بشيء ما لا تدري - حتى هي - كنهه بالضبط. وهذا هو سر عبقريتها . وفي عام ١٨٥٩ كتب «مورو دوتور» — وهو طبيب نفساني - دراسة تحليلية لشخصية الشاعر جيرار دونرفال الذي كان قد انتحر قبل وقت قريب. وأثبت فيها أنه كان مصابا بتهيج هوسي دوري، هو السبب في ابداعه. فحالة الابداع هي حالة هوسية يبلغ فيها التهيج حده الأقصى . ولو أن الشعراء والكتاب العرب تحدثوا لنا عن حالتهم النفسية أثناء عملية الابداع لقدموا لنا اضاءات مهمة عن العلاقة بين التوتر والابداع. ولكنهم لا يتجرأون على ذلك خشية أن ينعتوا بالجنون!..

نقول ذلك على الرغم من أن بعضهم قد انتحر بسبب هذه المعاناة المتوترة جدا، ونضرب عليهم مثلا الشاعر الكبير خليل حاوي. لكن الشعراء والمفكرين الأوروبيين لم يعودوا يخشون من ذلك بعد أن أزال التحليل النفسي تلك الهالة المرعبة التي كانت تحيط بالجنون والأمراض النفسية والعقد. بل إن بعضهم يفتخر بها للدلالة على مدى ابداعه وعبقريته ثم من أجل التمايز والخصوصية. والواقع ان مفكري أوروبا وشعراءها وفنانيها قد دفعوا ثمن تشكل الحداثة باهظا. فمن نيتشه الى بودلير الى رامبو الى هولدرلين الى انطونين آرتو الى ميشيل فوكو الى لويس التوسير الى ادغار آلان بو الى فيرجينيا وولف الى كافكا الى لوتريامون، نجد أن القائمة طويلة ، طويلة من أولئك الذين جنوا أو عانوا أو انتحروا.. نعم أن هناك علاقة بين التوتر النفسي والابداع، ولكن ليس كل عبقري مجنونا ، وليس كل مجنون عبقريا ، فالعلاقة بينهما أكثر تعقيدا مما نظن. وهذا ما سنتعرض له تفصيلا فيما يلي:

يقول بعضهم بأن هناك نوعين من العبقريات. فهناك العبقرية الصاعقة، أي التي تنفجر انفجارا عفويا كالشلالات والينابيع، أو حتى كالزلازل والبراكين (وهذه هي حالة رامبو مثلا أو هولدرلين أو حتى نيتشه بل وخصوصا نيتشه). وهناك العبقرية الهادئة، المتدرجة التي تصنع نفسها عن طريق الصبر والمثابرة والعمل المتواصل (وهذه هي حالة فلوبير مثلا). ولكن العبقري في جميع حالاته يكون عادة كائنا لا اجتماعيا، يميل الى العزلة والوحدة والهامشية. لنضرب على ذلك مثلا محسوسا حالة الشاعر الفرنسي الكبير: آرثر رامبو. يقول بول كلوديل عنه : كان رامبو صوفيا في الحالة المتوحشة، أي في الحالة القصوى. كان نبعا ضائعا يتفجر من أرض ريانة. واما جان كوكتو فيقول عنه هذه الكلمات الصائبة : لقد سرق رامبو جواهره من مكان ما. ولكن من أين؟ لا أحد يعرف. هذا هو السر (بالطبع فإنه يقصد بجواهره قصائده). لقد تحول رامبو الى أسطورة تستعصي على التفسير. فلم يعرف التاريخ عبقرية مبكرة مثل عبقريته انه كالشهاب الذي ما إن اشتعل حتى احترق! من المعلوم ان اشعاره كلها كتبت خلال أربع سنوات: أي من سن السادسة عشرة الى سن التاسعة عشرة! .. هل يعقل أن يولد عبقري في مثل هذه السن المبكرة؟ ولذا رأي بعضهم أن القدرة الالهية هي

التي ألهمته وفجرت في جوانحه العبقرية الشعرية التي تتجاوز كل عبقرية في اللغة الفرنسية، اذا ما استثنينا بودلير. راح رامبو يمثل في تاريخ الشعر الفرنسي الطهارة البكر، أوالبراءة الأصلية التي لا تشوبها شائبة. لقد اخترق رامبو سماء الشعر الأوروبي كالنيزك المارق: أي بسرعة البرق.

ثم هجر بيته وقريته وشعره، بل وتنكر حتى لشعره وراح يعيش حياة مغامرته المعروفة، في بلاد العرب ـ في عدن واليمن. هذه هي العبقرية المتوحشة أو المتفجرة: بداية مبكرة إبداع خاطف، نهاية قبل الأوان. أما الروائي مارسيل بروست صاحب «بحثا عن الزمن الضائع» فكان يرى أن العبقرية تجيء بشكل مفاجيء، أي في اللحظة التي لا نتوقعها. انها تنفجر كالأشراق المباغت، أو كالالهام الصاعق. وعندما يقول ذلك فإنه يعرف عما يتحدث لأنه شهد تلك اللحظة وعاشرها كبقية المبدعين الكبار. أما الشاعر سان جون بيرس فيصف تلك اللحظة بأنها «الصاعقة العذراء للعبقرية»، ويعترف كبار الكتاب بأنهم ليسوا هم الذين يكتبون أفكارهم، وإنما أفكارهم هي التي تكتب نفسها من تلقاء ذاتها، أو من خلالهم. وأتذكر بهذه المناسبة الحكاية التالية التي حصلت لي في جامعة دمشق. كنا في عام ١٩٧٤ - ١٩٧٥ طلابا في قسم الدراسات الأدبية العليا. وكان الناقد احسان عباس يأتينا من بيروت مرة أو مرتين في الشهر لكي يلقي علينا دروسا نقدية حول الشعر الحديث. ولكن قبل التوصل اليه راح يتحدث عن الشعر الكلاسيكي السابق له، شعر بدوي الجبل وجيله.

وقال لنا بأنه سمع مرة بدوي الجبل يقول بأنه ليس هو الذي يكتب أشعاره، وانما هي التي تكتب نفسها بنفسها، فهي تجيئه وهو ماش أو نائم أو صاح وتنزل عليه كالالهام. ويجد نفسه عندئذ وهو «يدندن» بها كما هو على غير علم منه. وما عليه عندئذ الا أن يسجلها بسرعة على الورق قبل أن تتبخر وتضيع.. وأتذكر أن احسان عباس قد أبدى بعض الشكوك فيما يخص هذه النقطة واعتبرها احدى مبالغات الشعراء. ولكني الآن، وبعد مرور أكثر من عشرين سنة على هذه الحكاية، أميل الى تصديق بدوي الجبل أكثر من ذي قبل، دون أن يعني ذلك إنكار دور الصنعة والجهد في انتاج القصيدة. فالمبدعون الكبار ينفجرون بالابداع انفجارا. ربما كان يعتمل في داخلهم ويختمر لفترة طويلة، ثم تجيء فجأة لحظة الحسم التي لا يختارونها هم، وانما تختار هي نفسها بنفسها رغما عنهم. مهما يكن من أمر فإن انفجار اللحظة الابداعية قد يجيء بعد مرور الكاتب بأزمة، أو مباشرة بعد الصحو والخروج من الحلم: أي في حالات التنويم المغناطيسي تقريبا، والهلوسة، أو احلام اليقظة.

ولكن هذه الحالات الابداعية نادرة، ولذلك يحاول بعض الكتاب إثارتها في أنفسهم عن طريق تناول المخدرات أو شرب الكحول.. نضرب عليهم مثلا نيتشه أو بودلير أو سارتر في عصرنا الحاضر. فقد عرف عنهم تناول هذه «المنبهات» من أجل إيقاظ وعيهم الابداعي وتحريكه. ولكن العملية خطرة وقد تؤدي الى نتائج مزعجة. ولذلك يمكن القول بأن أفضل اللحظات الابداعية هي تلك التي تجيء بشكل طبيعي لا مصطنع. وهي لحظات قصيرة وخارقة، ولكن تأثيرها يتجاوز الدهور، يكفي أن نفكر هنا ببعض هذه اللحظات الاستثنائية التي غيرت وجه التاريخ: ليلة ١٠ نوفمبر ١٦١٩، حيث نزل الالهام على ديكارت وتوصل الى الحقيقة. ثم يوم ١٣ مايو١٧٩٧، أي قبل ما يزيد على ٢٠٠ سنة حيث نزل الالهام على الشاعر الألماني الكبير نوفاليس. ثم صيف ١٨٣١ حيث يشهد جوته فترة الهام مكثفة.. ولكن انفجار هذه اللحظات العبقرية في وعي أصحابها لا يمر عادة بسلام. وانما يدفع ثمنه غاليا أحيانا. صحيح أنه يحرر الشخصية من عقدها وأوجاعها، صحيح انه يحلق بها في الأعالي، أو أعلى الأعالي ولكنه يسقط الى الحضيض بعدئذ. ثم تظل دائما متأثرة به، حتى لكأنها تئن تحت وطأته. فليس كل الناس يستطيعون تحمل الالهام، خصوصا إذا ما كان منفجرا كالحمم من أفواه البراكين، خصوصا اذا ما نزل كالصاعقة. ولكن عدد الأشخاص الذين يشهدون مثل هذه اللحظات الاستثنائية قليل في التاريخ. لنتوقف هنا قليلا عند لحظة ديكارت من أجل تشريحها من الداخل ومحاولة فهم أبعادها. من المعروف أن الفيلسوف الفرنسي كان في بداية شبابه شخصا ضائعا لا يعرف ماذا يفعل بحياته. كان مغامرا يذهب من بلد أوروبي الى آخر لكي يطلع على «كتاب العالم» كما يحب أن يقول: أي لكي يقرأ العالم ويطلع عليه كما تقلب صفحات كتاب، وقد انخرط في جيش أحد الأمراء في هولندا. وعندما اختلى بنفسه في غرفته في المعسكر جاءته الأحلام الثلاثة المرعبة التي هزته هزا وكادت تودي به [٤]. ولكن العناية الالهية شاءت أن تكون هداية له نحو الحقيقة التي يبحث عنها دون علم منه. لقد كانت ليلة ميلاد تلك التي عاشها رينيه ديكارت في العاشر من نوفمبر، ولولا حلم الله وعفوه لقضت عليه. وهكذا ولدت فلسفة ديكارت بعد مخاض شديد البأس. ونتجت عن تلك الليلة المنهجية العقلانية التي حكمت كل أوروبا طيلة ثلاثة قرون (أي حتى اليوم بشكل من الأشكال. انظر المنهجية الديكارتية. أو العقلانية الديكارتية). وأما نوفاليس فقصته مختلفة. فقد شهد لحظة الالهام الشعري في ١٣ مايو ١٧٩٧، وشعر بفرح لا يوصف وحماسة خاطفة دامت عدة ثوان فقط. ولكنها أضاءته من الداخل بشكل لم يسبق له مثيل. وابتدأ عندئذ يكتب أشعاره الخالدة. هكذا نجد أن الالهام جاء بعد لحظة غير طبيعية، لحظة تفوق كل اللحظات. ومن يعشها أو يذق طعمها لا يعود ينساها. والواقع أن هذه اللحظة جاءت بعد فاجعة حقيقية أصابته. فقد ماتت خطيبته وحبيبة عمره «صوفي» بمرض السل وعمرها لا يتجاوز الخمسة عشر ربيعا. ثم مات أخوه بعدها مباشرة. وقد اعتملت الأشياء في داخله واختلجت وتفاعلت حتى انفجرت أخيرا في لحظة الهام مدوية وهكذا يدفع ثمن العبقرية باهظا. يقول نوفاليس في تفجعه على حبيبته التي ماتت في عمر الزهور «رحت أنحني» وراح نفسي يبدد

القبر وتراب القبر. وأصبحت القرون ثواني وشعرت بحضورها، كدت ألمسها، شعرت بأن القبر سوف ينشق عنها فتخرج منه حية معافاة كما كانت ، كما كنت أعرفها .. »(٥)، وقد كتب كل أعماله الشعرية في الأعوام الثلاثة التي تلت تلك اللحظة لحظة انفجار الالهام والعبقرية في داخله. وما لبث أن مات هو أيضا بمرض السل عام ١٨٠١ وعمره لا يتجاوز الثلاثين عاما.

وأما عن جوته فحدث ولا حرج. فهذا الرجل الذي يعتبر مفخرة ألمانيا كلها لم يعش قرير العين . ولم يخل من الأزمات والهزات النفسية المؤلمة على عكس ما نتوهم . هو أيضا دفع ثمن ابداعه ، أو ثمن عبقريته، باهظا. وقد واتته الجرأة لكي يعترف في بعض اللحظات بأنه مريض نفسيا ، وبأنه يعاني معاناة هائلة لا يعرف كنهها ولا سببها. ولذلك استنتج أن هناك علاقة بين العبقرية وبين المرض النفسي أو العقد النفسية التي تصيب الشخصية . وربما لولا هذه العقد ومحاولة التغلب عليها لما كان الابداع. فالشخصية المريضة لا تستطيع أن تتوازن الا من خلال الابداع. فالتناقض بين المبدع والعالم يكون حادا جدا الى درجة أنه ينكد عيش الفنان ولا يدعه يستمتع بالحياة الا في لحظات قليلة. ولذا يمكن أن نقول في ختام هذه الدراسة ينبغي الا نحسد العباقرة كثيرا على شهرتهم ، ففي بعض اللحظات يتمنون لو أنهم لم يولدوا.

تحدثنا عن العبقريات السريعة التي تلمع فجأة ثم تنطفيء كعبقرية رامبو مثلا. لكن هناك عبقريات من نوع آخر، عبقريات بطيئة تتطلب وقتا طويلا وصبرا قبل أن تنضج وتتفتح . والواقع أن معظم العباقرة يتميزون بهذه الخاصية: الرغبة الكبيرة في العمل والمثابرة على نفس الخط لفترة طويلة من الزمن. انهم لا ييأسون بسهولة ولا يتراجعون عن الهدف الذي وضعوه نصب أعينهم. يقول الفريد دوموسيه بهذا الصدد ما يلي : لا توجد عبقرية حقيقية بدون صبر . وبالتالي فإن العبقرية لاتتشكل بين عشية وضحاها، وإنما هي خاتمة لمسار طويل عريض. ويرى بودلير أن الالهام لا ينزل علينا فجأة من السماء وإنما هو بالاحرى نتيجة للتدريب اليومي المستمر والمتواصل والدؤوب . نقول ذلك ونحن نعلم مدى القلق الذي يشعر به الكاتب أمام الصفحة البيضاء فهو لايستطيع أن يملأها الا بشق الأنفس، وأحيانا لا يستطيع أن يكتب جملة واحدة. وقد عرّف أحد الكتاب الانجليز العبقرية قائلا بأنها نتيجة التعب والجهد بنسبة ٩٩٪ ونتيجة الالهام بنسبة ١٪ فقط! وهذا دليل على أن الجهد هو الأساس ، وأما ما تبقى فيجيء بعد بذل الجهد لا قبله . مهما يكن من أمر فيبدو أن العناد هو احدى الصفات الأساسية التي يتميز بها العباقرة . فالناس العاديون سرعان ما يملون بعد فترة من الزمن إذا لم يصلوا الى نتيجة. وأما العباقرة فيظلون مصرين على نفس الخط رغم كل الخيبات والعقبات حتى يصلوا الى نتيجة في نهاية المطاف. وطالما تحدث الناس عن أسطورة بلزاك وقدرته الرهيبة على العمل خصوصا ليلا. فقد كان يغلق النوافذ عليه بدءا من الساعة العاشرة مساء ثم يحضر «طنجرة» كاملة من القهوة ويبتديء الكتابة حتى الصباح دون توقف.

وهكذا كان يشتغل خمس عشرة ساعة يوميا، بعد أن يبتلع عشرات الفناجين من القهوة. ولولا ذلك لما استطاع كتابة كل هذا الانتاج الضخم المتمثل بالكوميديا البشرية، وهو لم يعش أكثر من خمسين عاما ! نعم إن العبقرية بحاجة الى جهد جهيد، ولا تنزل علينا كهدية من السماء. يقول بلزاك في احدى رسائله الى حبيبة عمره مدام هانسكا: ان حياتي تتلخص بخمس عشرة ساعة من العمل، وبالمحن والعذاب، وهموم المؤلف ، وصقل العبارات وتصحيحها. (٦)

ولكن هذا التدريب اليومي المستمر والدؤوب لا يفسر لنا وحده سبب العبقرية. فهناك دارسون أكاديميون يشتغلون ساعات وساعات يوميا دون أن يتوصلوا الى أكثر من مرتبة دارس جيد أو جامع مفيد للمعلومات. وإذن فهناك سبب آخر للعبقرية غير الجهد والتعب: انه الموهبة أو شرارة الابداع. فهناك كتاب يمتلكونها، وآخرون لا يمتلكونها. ولذلك نسمعهم يقولون: هذا الكاتب موهوب،وهذا الكاتب عنده شيء، الخ... اذن فالعبقرية هي نتاج الموهبة والجهد في آن معا، وقد لا يكون حظ الموهبة فقط ١٪ كما قال الكاتب الانجليزي، وإنما ٥٠٪.

كان فلوبير يجسد في مجال الأدب، المثال الأعلى للمثابرة والمواظبة وبذل الجهد والتعب،. وكان يجلس وراء طاولته من عشر الى اثنتي عشرة ساعة يوميا لكي يستطيع أن يكتب رواية واحدة كل أربع أو خمس سنوات. ولذلك لم يكتب كثيرا : خمس أو ست روايات طيلة حياته كلها ما عدا «مدام بوفاري» رائعته الخالدة. انه يشبه المقلين في الشعر العربي القديم الذين اشتهروا بقصيدة واحدة أو عدة قصائد فقط. انه يشبه عبيد الشعر الذين لا ينفكون يصقلونه ويعيدون النظر فيه أياما وشهورا وربما سنوات. وطالما تحدث فلوبير عن عذاب الكتابة وكيف أنه يقضي الساعات الطويلة. وأحيانا بضعة أيام، لكي يجد الجملة المناسبة أو حتى الكلمة المناسبة. وكم يلعن نفسه أثناء ذلك ويلعن الكتابة والأدب وكل شيء... وأذكر أني عندما زرت بيته الواقع في ضواحي مدينة «روان» على شواطيء نهر السين قبل بضع سنوات فوجئت بمدى التشطيب الذي كان يمارسه على كل صفحة يكتبها . فلا تكاد تقرأ فيها شيئا واضحا من كثرة الحذف والتشطيب والاضافة والتصحيح أو التعديل، الخ. . وقد تحول منزله الى متحف يزوره الزائر متى يشاء كي يستمتع بالجو الذي كان يعيشه صاحب «مدام بوفاري» في القرن التاسع عشر. وعندئذ تستطيع أن تملأ عينيك بجمال الغابة المحيطة أو أن تراقب من النافذة مرور المراكب والسفن كما كان يراقبها فلوبير نفسه قبل قرن وهو جالس وراء مكتبه يسطر «مدام بوفاري»..

نعم ان فلوبير لم يكتب أكثر من خمس أو ست روايات في حين

أن كتابنا العباقرة يتحفوننا كل عام أو حتى كل شهر برواية أو ديوان شعري أو كتاب فكري، الخ.. لماذا كل هذا الاستعجال يا اخوان؟ لماذا تحرقون الطبخة قبل أن تنضج؟ فلوبير كان حريصا على ألا يصدر شيئا قبل أن يستنفد طاقته كلها فيه. يقول في احدى رسائله الى عشيقته لويز كوليه: «لقد داخت رأسي وجف حلقي من كثرة ما بحثت عن جملة واحدة. لقد قلبتها على عشرات الوجوه ونجرتها وحفرتها، ثم صرخت وندبت وشتمت حتى توصلت أخيرا اليها... انها رائعة ، أعترف بذلك. ولكنها لم تولد دون مخاض وعذاب» (٧).

هناك خاصية أخرى يتميز بها العباقرة هي : حب الوحدة والعزلة والاستقلالية الشخصية. يكتب أحدهم: لقد قالوا عن العبقري بأنه يشبه المجنون. بمعنى أنه يولد ويموت وحيدا. انه شخص بارد ، فاقد الحساسية لا علاقة له بالعواطف العائلية والتقاليد الاجتماعية. ولكن هذه مبالغة بالطبع. والواقع ان العباقرة يحبون العزلة من أجل التفرغ لابداعهم وانتاجهم، فلا تستطيع أن تبدع وأنت في زحمة الشارع أو في وسط البشر، ومن المعروف أن العلاقات العامة والاستقبالات والحفلات تأخذ وقتا كثيرا ولا تسمح للمفكر بأن يتفرغ لنفسه وأفكاره وتأملاته. ولذلك اشتهر المفكرون بحب الوحدة والحرص عليها. نضرب عليهم مثلا شهيرا ديكارت الذي غادر بلاده فرنسا هربا من المتطفلين والثرثارين الذين كانوا يلاحقونه باستمرار. وكان يشعر بسعادة كبيرة إذ يسكن في حي لا أحد يعرفه فيه ، ويمشي في الشارع ولا أحد ينتبه إليه. فالشهرة أيضا مزعجة وينبغي أن يحمي الانسان نفسه منها. إن العبقري يتميز بالهامشية والعصيان وعدم الخضوع للتقاليد والأعراف السائدة مثله في ذلك مثل المجنون، ولكن الفرق الوحيد بينه وبين المجنون هو انه لا ينتهكها بشكل مجاني أو مبتذل أو غير واع. يضاف الى ذلك أن للعباقرة عاداتهم التي يلتزمون بها وتصبح جزءا لا يتجزأ منهم. قلنا سابقا بأن بلزاك كان يسهر في الليل وينام في النهار . وهكذا كتب معظم مؤلفاته ان لم يكن كلها. وهذه الطريقة في الحياة تعتبر جنونا بالنسبة للانسان العادي. فالطبيعي أن تفعل العكس أي أن تنام في الليل وتشتغل في النهار. ولكن العبقري ليس انسانا طبيعيا. انه مهووس بمشروعه الى درجة المرض ومستعد لأن يضحي بكل شيء من أجله. وقد لاحظنا من خلال قراءة سير العباقرة أن معظمهم لا ينجبون الأطفال ولا يكرسون وقتهم لتربية عائلة. فمؤلفاتهم هي أطفالهم، وهم حريصون عليها مثل حرص الرجل العادي على طفله. فديكارت لم يتزوج، وكذلك الأمر بالنسبة لكانط، وسبينوزا، ونيتشه، وسارتر، وميشيل فوكو،الخ.. بالطبع فهناك استثناءات (هيجل مثلا) . ولكن عموما فإن العبقري يكرس حياته لشيء واحد فقط: هو انتاجه وابداعه. يضاف الى ذلك أن عادات العباقرة عجيبة وغريبة وتختلف عن عادات البشر. فمثلا ينسون أحيانا أن يأكلوا ويشربوا في في فترات الابداع، وينسحبوا من الحياة اليومية كليا لكي يضعوا انتاجهم مثلما تنسحب المرأة الحامل لكي تضع طفلها. وهكذا عاش مارسيل بروست ومات عام ١٩٢٢ ضمن ظروف بائسة في غرفة حقيرة لا تحتوي الا على سرير وكرسي وثلاث طاولات ! واما «فرانز كافكا» فكان أكثر شذوذا وغرابة أطوار. كان يفرض على نفسه عادات صحية عجيبة خوفا من المرض. وكان هوسه اليومي هذا ذا علاقة بهوسه الابداعي. كان يفرض على نفسه مثلا الاستحمام بالماء البارد جدا والمثلج، ويمتنع عن تناول الكثير من الأطعمة اللذيذة ويعاقب جسده معاقبة صارمة. وكل ذلك بسبب العصاب الهوسي الذي يلاحقه والذي أدى الى تفتح عبقريته على الرغم من كل شيء. وهنا نلمس لمس اليد نقطة التواصل بين العصاب النفسي، وبين العبقرية. يضاف الى ذلك أن العباقرة متطرفون في عاداتهم على عكس الناس العاديين أو المتوازنين. فمثلا كان فولتير يشرب خمسين فنجان قهوة في اليوم! وقل الأمر ذاته عن فلوبير وبلزاك. وذلك لأن القهوة تنبه الأعصاب وتجعلها متحفزة للابداع. وأما بودلير فقد تجاوزها الى ما هو أخطر: شرب الكحول بشكل مسرف وتعاطي المخدرات. وقد دفعت صحتهم ثمن ذلك غاليا... ولكن في سبيل الابداع ـ كل شيء رخيص.

والآن ماذا عن القلق؟ في الواقع أن العباقرة شخصيات قلقة حساسة الى درجة المرض والتطرف الأقصى. ولو سمعنا كل حكاياتهم وقصصهم العجيبة الغريبة لحمدنا الله على أننا لسنا عباقرة! لنضرب على ذلك مثلا شوبنهاور. فقد كان مصابا بجنون العظمة وعقدة الاضطهاد في آن معا. وكان يعتقد بأنه ملاحق باستمرار دون أن يلاحقه أحد.. ولم يكن أحد يستطيع أن ينزع من رأسه تلك الفكرة التي تقول بأن هناك مؤامرة كونية تحاك ضده من أجل خنق عبقريته أو القضاء على ابداعه الفلسفي. ألا يقترب ذلك من الجنون؟ أين تقع الحدود الفاصلة بين العقل والجنون؟ فمنذ عام (١٨١٤) أي عندما كان في السادسة والعشرين من عمره راح يقارن نفسه بالمسيح ويعتبر أنه مبعوث لهداية البشر على طريق الحقيقة. يقول : «يحصل لي ما حصل ليسوع الناصري عندما أيقظ حوارييه أو أتباعه النائمين. أنا رجل الحقيقة الوحيد في هذا العالم»(٨). ولكن جنون العظمة هذا تحول فيما بعد الى عكسه، أي الى عقدة الاضطهاد ثم أصبح مسكونا بهاجس القلق الأقصى والمرعب الى درجة أنه كان يرفض أن يسكن في الطابق الثاني أوالثالث من البناية خشية أن يحصل حريق فيها فلا يستطيع القفز أو الهرب قبل فوات الأوان! فكان يحمل مسدسا معه باستمرار ويضع يده عليه مستنفرا ما إن يسمع ضجة خفيفة أو هبة ريح في الخارج باعتبار أن هناك دائما اشخاصا قادمين لاغتياله.. يضاف الى ذلك أنه كان يكتب أفكاره للوهلة الأولى باللغات الاغريقية واللاتينية بل وحتى السنسكريتية ويخبئها بين صفحات كتبه لكيلا يقع عليها أحدهم ويسرقها منه! فقد كان يعتقد كما قلنا أنهم سيسرقونها منه وينسبونها الى أنفسهم. وكان يحقد على معاصره هيجل حقدا شديدا لأنه نجح ولمع، في حين أنه هو بقي مجهولا طيلة حياته كلها تقريبا. وكل هذا لم يمنعه من أن يكون أحد كبار فلاسفة

العصور الحديثة. واذن فينبغي أن ننزع من اذهاننا تلك الصورة المثالية والأسطورية عن العبقري. فهو رجل عادي، بل وأقل من عادي في بعض تصرفاته انه تافه جدا أحيانا. وربما كان هدف العبقري الدائم هو أن يصبح رجلا عاديا كبقية البشر. ولكن بما أنه لايستطيع التوصل الى ذلك فإنه يلجأ الى الخلق والابداع من أجل الحفاظ على توازنه. فاذا ما نجح في ذلك قال الناس عنه بأنه عبقري، واذا ما فشل قالوا إنه مجنون. وهنا يكمن الفرق بين العبقرية والجنون. لنتحدث الآن عن جان جاك روسو الذي يعتبر في الغرب نبي العصور الحديثة. أليس هو القائل: لو أردت أن أكون نبيا من كان سيمنعني ؟! فقد كان مصابا بعقدة الاضطهاد أيضا. وكان يعتقد أن هناك مؤامرة جهنمية تحاك ضده في كل مكان، وخصوصا في الفترة الثانية من حياته. وكان يشك حتى بأصدقائه من أمثال ديدرو وهيوم وفولتير.. بل ويقال بأنه غير سكنه أكثر من مرة خوفا من ملاحقة وهمية. وعندما سمع أحد الجيران بأن روسو هو الذي يسكن في الغرفة المجاورة له لم يكن يصدق. وقال: سأتعرف الآن على أكبر شخص في العالم ولكن روسو صده مباشرة متوهما بأنه جاسوس ! فانكسر الرجل وحزن حزنا شديدا لأنه كان فقط يريد السلام عليه.. بالطبع فإن روسو لم يكن فقط ذلك، وإنما كان أيضا انسانا رحيما شفوقا يمتلىء بالعاطفة والحنان والمحبة للجنس البشري كله. ولكنه كان معقدا نفسيا لأسباب خاصة بحياته والمصاعب التي لاقاها والحسد الكبير الذي أثاره حوله بسبب عبقريته وشهرته الأسطورية. فالشهرة ليست خيرا كلها، وانما تسبب متاعب كبيرة، بل ومخاطر جسيمة لأصحابها، وويل لمن يشتهر بدون اذن الناس ! لكأنه يسرق منهم شيئا أو يعتدي عليهم .. ولكن قلق العباقرة يمكن أن يصل أحيانا الى درجة الانهيار الكامل : أي الجنون الحقيقي. وهذا ما حصل للموسيقار روبيرت شومان الذي قال لأصدقائه عام ١٨٥٤: «أريد أن أدخل المصح العقلي. لقد انتهيت . أنا لم أعد مسؤولا عن تصرفاتي أرجوكم اسجنوني...».

وأما الشاعر جيرار دونرفال فقال لهم: «أخشى أن يضعوني في بيت العقلاء (أي في المصح العقلي) والناس في الخارج كلهم مجانين!...» وأما اندريه بريتون الذي لم يكن مجنونا إلا على الطريقة السوريالية فقد احتج على سجن العباقرة في المصحات العقلية وقال : ان كل هذا السجن تعسفي . لا أفهم كيف يحرمون شخصا ما من حريته . لقد سجنوا ساد وسجنوا نيتشه، وسجنوا بودلير..» وكان يمكن أن يضيف : كونراد، وموباسان، وهولدرلين، وهمنجواي، وفان جوخ، والتوسير، والقائمة طويلة.. هذا القلق النفسي الرهيب الذي كان يعاني منه معظم الكتاب يتجلى أيضا لدى بيير كامو. فقد صرح لأحد أصدقائه المقربين أكثر من مرة بأنه يشعر بأن الخواء الداخلي يكتسحه كليا، وأنه مليء باليأس القاتل ولا يستبعد أن يلجأ للانتحار كحل لمشكلته.. والواقع أنه مات في حادث سيارة على طريق «ليون - باريس»، فهل كان ذلك انتحارا واعيا أم لا؟ على أي حال لقد أنقذه الحادث من الانتحار. ونلاحظ أن الاحباط واليأس الكامل يتجليان في كتابه المعروف «اسطورة سيزيف» . وهو كتاب جميل ويستحق أن يقرأ من أجل تبيان فراغ الحداثة وهشاشة الوجود. (لا أعرف فيما اذا كان قد ترجم الى العربية أم لا). لنتحدث الآن عن بودلير.فقد مات أبوه وهو صغير . وكان متعلقا بأمه الى درجة المرض . ولكن الكارثة حصلت عندما تزوجت أمه من الجنرال «أوبيك» بعد فترة قصيرة فقط من موت والده وهذا ما سبب له حزنا عميقا لم يقم منه طيلة حياته كلها. فقد اعتبر أنهم سرقوا امه منه، وانها خانته، ولم يعد يستطيع أن يتخيل أنها مع رجل آخر... يا للخيانة ! ويا للغدر! في الواقع أن بودلير كان يعاني من عقدة أوديب التي اكتشفها فرويد، وبلورها لأول مرة. وقد فكر بالانتحار أكثر من مرة، بل وقام بمحاولة انتحار فاشلة عندما ضرب صدره بالسيف. يقول لأحدهم معبرا عن يأسه الداخلي وتقززه من الحياة : «سوف أقتل نفسي غير آسف على الحياة . سوف انتحر لأني لم أعد قادرا على الحياة. لقد تعبت من النوم والاستيقاظ كل يوم. يا لها من عادة مملة رتيبة . أريد أن أنام مرة واحدة والى الأبد. سوف انتحر لأني أصبحت عالة على الآخرين، لأني أصبحت أشكل خطرا حتى على نفسي . سوف انتحر لأني أعتقد بأني خالد ومليء بالأمل».. (٩) في الواقع أن الاكتئاب النفسي شائع كثيرا لدى كبار المبدعين . نضرب على ذلك مثلا بيتهوفن. فهو أحد كبار الموسيقيين على مر العصور. ولكنه لم يعش حياة مريحة أو هنيئة كلنا يعرف أنه كان أطرش لا يسمع. وقد سبب له ذلك عقدة نفسية حقيقية. وربما كانت هي الدافع الى تفجر عبقريته. فالعبقرية تجيء كتعويض عن نقص ما أو خلل ما كما يقول التحليل النفسي. كان بيتهوفن بحسب ما يروي لنا معاصروه يتميز بالسوداوية والحزن العميق الذي لا شفاء منه. وحتى عندما كان يضحك فإن ضحكته كانت بشعة. عنيفة ، ناشزة غير طبيعية. كانت ضحكة رجل لم يتعود على الفرح أبدا في حياته. وعندما كانت تجيئه لحظة الالهام، فإنه كان يخرج عن طوره ويصبح وكأنه أصيب بمس من جنون يصبح غائبا، سارحا، شاردا والناس يضجون من حوله ، ولكنه لا يعبأ بهم على الاطلاق. وكان يصرخ بأعلى صوته، ويتمتم، ويدندن، ويمسح غرفته، ذهابا وإيابا. وهو في حالة من التوتر الأقصى ، حتى تحصل الولادة السعيدة، أو القطعة الموسيقية المنشودة. وبالتالي فهناك علاقة واضحة بين التوتر النفسي - ان لم نقل المرض النفسي - وبين الابداع. نضرب على ذلك مثلا آخر وأخيرا الرسام الفرنسي الشهير كلود مونيه، أحد مؤسسي المدرسة الانطباعية في الفن. فقد كان على حافة الانهيار النفسي، وكان يشهد حالة الاحباط التي تسبق وتتلو كل عملية ابداع: أي كلما رسم لوحة فنية،. وكان مازوشيا زاهدا في نفسه، مستصغرا لقدراته ولا ينفك يقول : كل شيء ضاع، لن أنجح في حياتي أبدا، سوف تخسر كل أعمالي، سوف أضطر لبيع البيت والفرش والأدوات الخ.. ومع ذلك فقد سجله التاريخ كأحد كبار

الفنانين في العصر الحديث..

قلنا إذن بأن العبقري يشترك مع المجنون (أو مع المريض العقلي) بصفة أساسية واحدة: هي التأزم الداخلي، ولكن الفرق بينهما هو أن أزمة العبقري تنحل عن طريق الابداع ، في حين أن أزمة المجنون تبدو مجانية ولا تؤدي الا الى الهذيان الفارغ. هذا يعني أنه لولا ابداعه الخارق لكان العبقري قد أصبح مجنونا .

فالابداع هو الذي يحرر الشخصية من أزمتها الداخلية أو من تناقضها الحاد الذي يبدو عصيا على التجاوز في الحالات العادية. بهذا المعنى فإن الابداع هو انفجار خارج من الأعماق. انه ولادة تجيء بعد مخاض عنيف وخطر. وهكذا يستعيد المبدع توازنه لفترة من الزمن، وذلك قبل أن يدخل في دورة تأزمية جديدة تنحل أيضا عن طريق ابداع جديد وهكذا دواليك.. نقول ذلك وبخاصة إذا ما لقي الابداع ترحيبا في وقته من قبل شريحة واسعة من الناس. وهكذا يتوازن العبقري على اعتراف الناس واعجابهم به.، ولولا هذا الاعتراف لربما فقد توازنه وغطس في بحر الجنون. فاعتراف الآخرين بك يعطيك ثقة بالنفس ويثبت أقدامك ويزيل الكابوس النفسي عن صدرك. والواقع أن تعريف العبقرية هو هذا : اعتراف العدد الأكبر من الناس بالمبدع، وديمومة هذا الاعتراف على مدار الزمن والقرون. هذا هو الشيء الذي يعطي قيمة لا تقدر بثمن للوحات ميكيل انجيلو،أو فان جوخ، أو لمسرحيات شكسبير، أو لروايات بلزاك وديستويفسكي، أو لكتب ديكارت، وكانط وهيجل في مجال الفلسفة ، الخ.. ولكن المشكلة هي أن بعض العباقرة لم يتوازنوا نفسيا حتى بعد أن أبدعوا، كما حصل لفان جوخ وشومان وفيرجينيا وولف ونيتشه. وربما كان السبب الأساسي يعود الى أنهم لم يحظوا بالاعتراف الكامل بهم أثناء حياتهم، وانما بعد مماتهم، فقد جاء الاعتراف متأخرا، جاء بعد فوات الأوان. وينطبق ذلك أكثر ما ينطبق على فان جوخ الذي تباع لوحاته الآن بعشرات الملايين من الدولارات، في حين انه كان جائعا وفقيرا في حياته. لم يتح له القدر أن ينعم بشهرته ونتاج عبقريته. وقل الأمر نفسه عن نيتشه الذي لم يعترف به إلا نفر قليل في حياته ، ثم انفجرت شهرته كالقنبلة الموقوتة بعد جنونه أو موته بوقت قصير. وكان قد تنبأ بذلك عندما قال جملته الشهيرة: البعض يولدون بعد موتهم! سوف يجيء يومي، ولكن لن أكون هنا. وقد تنعمت أخته «اليزابيث» بهذه الشهرة والمال العريض الناتج عن بيع أعمال أخيها بملايين النسخ، في حين أنه لم يبع منها إلا بضع عشرات في حياته كلها.. ولكن يمكن القول بأن هناك نفوسا عطشى لا تشبع حتى بعد أن ترتوي . انها أرواح حائرة لا يعرف كنهها أو سرها. وأكبر مثل على ذلك الكاتبة الانجليزية فيرجينيا وولف التي انتحرت حتى بعد أن نجحت وذاقت طعم الشهرة في حياتها..

في يوم الاثنين بتاريخ ٢٧ فبراير ١٨٥٤ كان الموسيقار الالماني الشهير روبيرت شومان جالسا مع أصدقائه في جلسة سمر في بيته. وفجأة يترك الزوار ويخرج بثيابه العادية. واعتقد أصدقاؤه عندئذ أنه خرج لحاجة ما وأنه سيعود بعد قليل. ولكنه في الواقع توجه مباشرة الى نهر الراين وألقى بنفسه فيه بعد أن وصل تأزمه الى حده الأقصى. ولحسن حظه (أو لسوء حظه ، لم نعد نعرف) كان هناك صيادون بالقرب منه فانتشلوه وأنقذوه من الغرق.. وفي عام ١٨٨٠ كان عمر نيتشه ٣٦ سنة. عندئذ ترك الجامعة بعد أن قدم استقالته وذهب لكي يعيش حياة التشرد والضياع على الطرقات والدروب. وهكذا ابتدأ يصبح فيلسوفا حقيقيا. ولكن مزاجه كان دائما متقلبا وفكرة الانتحار تلاحقه باستمرار. وقد اشتد تأزمه بعد أن فشل حبه الكبير للغادة الحسناء: لو اندريا سالومي. ويبدو أنه قام بثلاث محاولات انتحار فاشلة عن طريق تجرع كميات ضخمة من سائل الكلورال. ولكنه لم يمت. والغريب العجيب أنه على اثر تلك الفترة بالذات راح يكتب رائعته الشهيرة: هكذا تكلم زرادشت وهكذا أنقذ من الجنون ولو الى حين.. أما فيرجينيا وولف فقصتها مختلفة. فقد كانت مهددة بالانتحار طيلة حياتها كلها. وكانت تغطس في حزن عميق لا قرار له . وترفض أن تأكل، وترفض أن تعترف بأنها مريضة. وكانت تقول بأن حالتها تعود الى شعورها بالذنب. ولكن أي ذنب؟ لا أحد يعرف. وعندما وصل تأزمها الى ذروته حاولت أن تنتحر مرة أولى عام ١٨٩٥ عن طريق القاء نفسها من النافذة. ثم حاولت مرة ثانية عام ١٩١٣ عن طريق تناول السم. ثم حاولت مرة ثالثة عام ١٩٤١ (ونجحت) عن طريق إلقاء نفسها في النهر والموت غرقا..

أما الكاتب الفرنسي الشهير غي دوموباسان فقد حاول الانتحار عام ١٨٩٢ عندما أطبقت عليه الأفكار السوداء ووصل تأزمه الى ذروته. ولكنه لم ينجح. فاقتادوه الى المصح العقلي حيث مات بعد سنة من ذلك التاريخ. وهكذا دفع ثمن شهرته وإبداعه غاليا. فللشهرة ضريبة ينبغي أن تدفع بشكل أو بآخر.

والآن من يصدق ان الفيلسوف الفرنسي الكبير أوجست كونت، مؤسس الفلسفة الوضعية، كان على حافة الجنون أكثر من مرة، وانه حاول الانتحار عن طريق رمي نفسه في نهر السين!.. فيما ان الوضعية تمثل قمة العقلانية في الغرب، فإن أحدا لا يتوقع ان يكون مؤسسها قد أصيب بالجنون، أو بالانهيار العصبي، في بعض مراحل حياته. وهذ دليل على أن العبقرية يمكن أن تخرج من رحم الجنون، بل وتنتصر على الجنون. ولولا أن أوجست كونت استطاع التوصل الى بلورة فلسفته الوضعية وحظي بالاعجاب والتقدير من قبل معاصريه لكان قد انهار وغاص كليا في ليل الجنون... اذن ينبغي ان نغير تلك الصورة السائدة في أذهاننا عن العباقرة والتي تعتبرهم أنهم فوق البشر وان الضعف لا يأتيهم من بين أيديهم ولا من خلفهم .. فهذه صورة مثالية أو أسطورية لا علاقة لها بالواقع. انها صورة تتشكل عادة عن العباقرة بعد موتهم ،. صورة تبجيلية يساهم في صنعها الاتباع والانصار والمعجبون هذا لا يعني بالطبع أن العبقري ليس عظيما ، إذ يكفيه عظمة أنه استطاع الانتصار على انهياره الداخلي وتحويله الى شيء ايجابي، الى عمل عبقري . هنا

تكمن عظمة العباقرة بالضبط. فهم يبذلون جهودا جبارة للتغلب على أنفسهم، لقهر العقد النفسية المتجذرة في أعماقهم. وهكذا يحولون السلب الى ايجاب والتحت الى فوق، والجنون الى عبقريات. أو قل ان الجنون والعبقرية يتجاوران لديهم جنبا الى جنب. فأوجست كونت الذي كان يهذي والذي حاول الانتحار مرة هو نفسه أوجست كونت الذي أسس الفلسفة العلمية التي رافقت صعود العصر الصناعي في الغرب. وبالتالي فانه يمثل قمة العقلانية وقمة الجنون في آن معا! وبالتالي فإن العبقرية والجنون هما من مصدر واحد: أي يصدران عن اللاوعي السحيق للفرد، ذلك اللاوعي الذي يمثل قارة مظلمة ومجهولة في آن معا. انها تشبه البركان العميق الذي يختلج تحت طبقات الأرض الجيولوجية. فأحيانا تقذف بالعبقرية الى السطح، وأحيانا تقذف بالهذيان والجنون.

وأما جوته فعلى الرغم من الجنون الدوري الثقيل الذي كان يصيبه من حين الى آخر، إلا أنه لم يقدم على الانتحار. وإنما اكتفى بأن جعل بطل روايته الأولى «آلام الشاب ورتر» هو الذي ينتحر وهكذا وفر على نفسه هذه المهمة، ويقال بأن الكتّاب الذين يمارسون الانتحار في كتاباتهم، أو يتحدثون عنه كثيرا، لا ينتحرون فعلا. وأما أولئك الذين يسكتون عنه كليا فهم الذين ينتحرون حقا. وهكذا يفاجئون الناس بأنهم أقدموا على شيء بدون مقدمات ودون أن يرهصوا به. وقد جرت احصائيات في فرنسا عن نسبة المنتحرين بين المبدعين وتبين انها عالية في أوساط الأدباء والشعراء وضعيفة في أوساط الرسامين والموسيقيين. نقول ذلك على الرغم من انتحار فان جوخ وجوجان وشومان وتشايكوفسكي. ولكن عددهم لا يقاس بأسماء الشعراء والروائيين الذين انتحروا من أمثال: جيرار دونيرفال، مايكوفسكي، بودلير، همنجواي، مونترلان، جي دوموباسان، فيرجينيا وولف، نيتشه، ادجار آلان بو، والقائمة طويلة..

أخيرا سوف يكون من الحمق والغباء أن ندعي هنا بأننا قادرون على اكتشاف سر العبقرية. فالعبقرية، تحديدا، هي سر الأسرار انها تستعصي على كل تفسير. ولكن يمكن فهم بعض الجوانب المحيطة بها من خلال تجلياتها في أشخاص معينين ندعوهم بالعباقرة، أو بالأشخاص الاستثنائيين أو بالمبدعين الكبار كما نحب أن نقول في لغتنا المعاصرة، وذلك لأن كلمة «عبقري» أو «عبقرية» أصبحت عتيقة أو بالية في الوقت الراهن. نقول ذلك على الرغم من أن المعنى هو ذاته. فلا أحد يعرف سر مسرحيات شكسبير الرائعة، أو سبب نجاح لوحات فان جوخ، أو قصائد رامبو، الخ.. صحيح أنه يمكن لمناهج النقد الأدبي والفني أن تشرح لنا الكثير من جوانب هذه الأعمال الابداعية، بل وتنفذ الى أعماقها في بعض الأحيان. ولكن يبقى هناك لغز ما يصعب الوصول اليه واستنفاده كليا عن طريق التحليل. وهذا اللغز هو ما يدعى بالعبقرية.

فرامبو كان يستخدم اللغة الفرنسية مثله في ذلك مثل بقية شعراء جيله. ولكنه هو الوحيد الذي استطاع أن يكتب تلك القصائد التي لا تضاهى والتي لا تزال تسحرنا حتى الآن. يمكن أن نقول الشيء ذاته عن المتنبي في اللغة العربية، أيضا أو حتى عن شعراء كبار آخرين. واذن فهناك كيمياء سحرية أو سرية للابداع لا نعرف كنهها، ولا يتوصل اليها الا المبدع الكبير (أو العبقري). انه يركب الكلمات بطريقة ما وينفخ فيها الروح ثم يسطرها قصائد خالدة على صفحات التاريخ. وتظل تعجبنا وتأخذ بقلوبنا حتى بعد مرور مئات السنين. هنا يكمن سر العبقرية أو لغزها المحير. لقد حاول علم الطب النفسي والتحليل النفسي أن يكتشف سر العبقرية وتوصلا الى نتائج لا يستهان بها، ولكن يبقى هناك شيء ما في العبقرية يستعصي على كل تفسير. يقول جاستون باشلار، أحد كبار العلماء والنقاد الأدبيين في آن معا: «في أعماق الطبيعة ينبت عشب غريب. في ظلام المادة تنبثق أزهار سوداء. ان لها قطائفها الرائعة وعطرها الفواح»..

هكذا تولد العبقرية: انها كالنور الذي ينبثق من رحم الظلام، أو كالعقل الذي ينهض على أنقاض الجنون. والعلامة الأساسية التي لا تخطيء على العبقرية هو الاعتراف الكامل والكوني والدائم بها. فلا أحد يشك في عبقرية شكسبير، أو المتنبي أو المعري أو بودلير أو نيتشه أو هيجل .. وكلما مرت الأزمان على انتاجهم عتق ونضج كالخمرة المعتقة وأصبح أكثر أهمية وامتلاء بالمعاني والدلالات. لقد أثبت الطب النفسي الحديث بعد أن أجرى دراسات تجريبية عديدة أن العبقري لايتميز بتركيبة نفسية خاصة بقدر ما يتميز بتشغيل خاص لهذه التركيبة النفسية. فهو انسان مثله مثل بقية البشر. ولكن استعداده النفسي مختلف .. فهو يتميز مثلا بطاقة هائلة على الحركة والابداع قياسا الى الانسان العادي. كما أنه يتميز بالاختلاف وحب الخروج على المألوف. فالامتثالي الخاضع للعادات والتقاليد السائدة في المجتمع لا يمكن أن يكون عبقريا. لأن أول سمة من سمات العبقرية هي الشذوذ عن المألوف. ولذلك فإن العباقرة يصدمون الناس في البداية ويلاقون صعوبات جمة من قبل وسطهم والمحيط السائد. ثم يمضي وقت طويل قبل أن يتم الاعتراف بهم، واحيانا لا يعترف بهم الا بعد موتهم. وحده العبقري يعرف قيمته منذ البداية، ولكنه لا يستطيع اقناع الآخرين بها فورا بمن فيهم أسرته الشخصية. ولذلك يعاني معاناة جمة ويصاب بالاحباط في لحظات كثيرة، ويحاول التراجع عن الأمر أو الاستسلام، ولكن هناك قوة داخلية فيه أي قوة سرية، تدفعه لأن يستمر، لأن يواظب على مسيرته. ولذلك قلنا بأن من صفات العبقري الصبر والمواظبة لفترة طويلة من الزمن. انه عنيد فعلا، ولا يتراجع قبل أن يتواصل الى تنفيذ المهمة التي خلق من أجلها. لذلك انه ينبغي أن نعتقد بأن العبقري يعتبر نفسه محملا برسالة أو مسؤولا عن تنفيذ مهمة عليا تتجاوزه وهو مستعد لأنه يضحي بحياته من أجلها، ومن أجلها وحدها. من هنا تجيء سر قوته ومقدرته على تجاوز العقبات والحواجز التي يصطدم بها في طريقه، والتي يضعها الآخرون في طريقه، فالعبقري ما إن يكتشف الآخرون نواياه الحقيقية حتى يتألبوا عليه ويحاولوا منعه

من تحقيق مهمته. العبقري مهدد باستمرار خصوصا في مراحله الأولى، والعبقرية خطر على صاحبها. ويصل هذا الخطر أحيانا الى مرحلة التهديد بالتصفية الجسدية. لماذا كل هذا الخطر على العبقري؟ لأنه ليس من الطبيعي أن تكون عبقريا، وإنما الطبيعي أن تكون عاديا مثلك مثل بقية البشر. ولذا فما إن يشعر الناس بأنك عبقري، أو تحمل بذرة العبقرية في داخلك، حتى يعترضوا طريقك ويحاولوا الايقاع بك بشتى الأسباب. فالحسد قاتل أحيانا . وأحيانا يجيء من قبل عباقرة سابقين لا يريدون أن تتفتح أي موهبة بعدهم. وتروي الأسطورة أن أم كلثوم قد ساهمت في القضاء على أسمهان لأنها غارت منها وخافت أن تنافسها بعد أن سمعت صوتها وعرفت أنها عبقرية. وسواء أكانت هذه الحكاية صحيحة أم لا فإنها تدل على شيء ما. وتروي الروايات أن شعراء كبارا حاولوا القضاء على بعض المواهب الجديدة أو الصاعدة لأنهم أحسوا بأنها تشكل خطرا على أمجادهم .. نعم ان العبقري يدخل في الدائرة الحمراء للخطر ما إن يشعر بعضهم بأنه قد يصبح عبقريا ويحل محلهم. ولكن هناك خطرا آخر يهدد العبقري كما ألمحنا الى ذلك أكثر من مرة ألا وهو : الجنون أو التوتر العقلي الشديد الهيجان. وقد أثبتت آخر دراسة احصائية أجريت مؤخرا على هذا الموضوع انه نادرا ما يخلو عبقري ما من امارات الجنون أو التوتر النفسي الحاد. وقد قام بهذه الدراسة الباحث فيليكس بوست عام ١٩٩٤، أي انها حديثة العهد جدا، وشملت ٢٩١ شخصية تنتمي الى عالم السياسة والفلسفة والعلم والفن والموسيقى والشعر والأدب.. وهي شخصيات عبقرية ظهرت في أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين . وتبين بعد إجراء هذه الدراسة أن هؤلاء العباقرة يتميزون بصفات غير طبيعية. فهناك نسبة ٥٠٪ منهم يتميزون باضطرابات نفسية حادة جدا، بل وتشلهم عن الابداع في بعض فترات العمر. وترتفع هذه النسبة لدى الفلاسفة فتصل الى ٦٠٪ ، ولكنها أرفع ما تكون لدى الأدباء والشعراء خصوصا حيث تصل الى ٧٠٪. ثم تنخفض لدى الرسامين والموسيقيين ورجال السياسة (حوالي الـ ٣٠٪) ولا نستطيع أن نحصي عدد الشعراء والروائيين الذين أصيبوا بالجنون أو المرض العقلي بشكل جزئي أو كلي، مؤقت أو دائم، ولكن هذا لا يلغي ابداعهم أو عظمتهم وعبقريتهم. فلا أحد يستطيع أن ينكر عظمة شعر جيرار دونرفال لمجرد أنه جن أو انتحر، ولا أحد يشك بعبقرية غي دوموباسان لأنه مات في المصح العقلي بعد أن انهارت قواه النفسية. ولا أحد يستطيع أن يقول بأن نيتشه ليس فيلسوفا كبيرا لمجرد أنه أمضى سنواته العشر الأخيرة في غيبوبة الجنون. ولا يوجد روائي في التاريخ أعظم من ديستويفسكي على الرغم من أنه كان مصابا بالصرع.. ويرى فرويد أن الابداع هو تعويض عن نقص ما في الشخصية. وانه لولا هذا النقص لما أصبح المبدع مبدعا. فالانسان المتصالح مع نفسه ومع الواقع الخارجي ليس بحاجة لأن يكون عبقريا... وأكبر دليل على ذلك فرويد نفسه الذي كان مصابا بالعصاب ولم يشف منه الا بعد أن اكتشف تلك القارة المظلمة والمعتمة والهائلة: أي اللاوعي . فلا ريب في أن الاكتشاف أو الابداع ينقذ العبقري أو يعيد إليه توازنه. يقول الفيلسوف كيركغارد الذي كان معقدا جدا من الناحية النفسية : «ان المرض هو السبب الأساسي لكل اندفاعة ابداعية. وبالابداع أشفي نفسي من أوجاعي وهمومي. بالابداع أسترد الصحة والعافية». والواقع أن هذه الكلمات هي للشاعر «هيني» ولكن كيركغارد استشهد بها ، وكذلك فرويد. وكان ريلكه يعترف بأنه لم يكتب قصيدة واحدة الا من خلال العذاب النفسي والقلق . ومن المعلوم أن العقد النفسية الموروثة عن طفولته كانت تلاحقه كالأخطبوط ولا يستطيع منها فكاكا الا عن طريق الابداع. ثم سرعان ما تعود بعد انتهاء عملية الابداع. وهكذا كان يتوازن باستمرار من خلال اللاتوازن . أو قل كان دائما يشعر بأنه على شفا حفرة من الانهيار وانه مهدد بالسقوط في كل لحظة . وكان مضطرا لتأجيل لحظة الجنون الكامل في كل مرة. ومن المعلوم أن رامبو كان يكتب وهو على حافة الجنون، وكان يتقصد الجنون تقصدا. كان مهووسا بتلك النقطة الغائرة في الأعماق والأقاصي ، تلك النقطة التي لا يستطيع أن يصل إليها أي شاعر الا اذا غامر بنفسه واقترب من منطقة الخطر الأعظم. عندئذ كانت تخرج القصائد العبقرية. واعترف سارتر نفسه بأنه لم يتخلص من مرض العصاب الذي كان يلاحقه الا عن طريق الكتابة . فالكتابة تمتص الجنون الداخلي وتساعد على التخلص منه أو تحجيمه على الأقل. نقول ذلك وبخاصة اذا نجحت وأدت الى ابداع حقيقي. والواقع انه لا يوجد فنان حقيقي إلا ويعاني من مرض ما. أو مشكلة معينة. الإبرة التي توخز الكاتب وتدفعه دفعا الى عملية الابداع. وبالتالي فلا ينبغي أن يخاف الكاتب اذا ما كان يعاني من عقدة نفسية معينة أو من جرح داخلي حتى لو استغله الآخرون ضده. فربما كان هذا الجرح كنزه الوحيد. وهو على أي حال يشكل مصدر عبقريته وسر ابداعه.

الهوامش:

١ – من المعلوم أن ميشيل فوكو ختم كتابه الشهير «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» برفع ثناء حار الى الجنون. وطلب من العقل أن يمثل أمام محكمة الجنون لا العكس. فجنون هولدرلين وانطونين آرتو ونيتشه هو الذي ينبغي أن يحاكم العقل الغربي، ولا يحق لهذا العقل اطلاقا أن يحاكم جنونهم ، وأن يرتفع الى مستواه. انظر :

- Michel Faucault: Histoire de la folie á p'âge classique Gallimard 1972. (الصفحات الأخيرة)

٢ – اعتمدت كثيرا في تحضير هذه الدراسة على المرجع التالي الصادر حديثا في العاصمة الفرنسية : فيليب برينو: العبقرية والجنون ، منشورات بلون، باريس ١٩٩٧

- Philippe Brenot: Le et la folie, plon, Paris 1972.

وكلام اندريه مورو وارد في مقدمة الكتاب ، الصفحة (٩).

٣ – المصدر السابق ب، ص ١٣.

٤ – للمزيد من التوسع حول أحلام ديكارت الثلاثة وتلك الليلة الشهيرة انظر: جنفييف روديس — لويس : ديكارت. سيرة ذاتية ، منشورات كالمان ليفي ، باريس ١٩٩٥. ص ٦٣ وما بعدها.

- Geneviéve Rodis - Lewis: Descartes. Biographie. Calmann - Lévy. Paris 1995.

٥ – انظر كتاب فيليب برينو عن العبقرية والجنون ، ص ٤٥.

٦ – نحيل القارىء هنا الى السيرة الذاتية التالية لبلزاك: هنري ترويا. بلزاك . منشورات فلاماريون، باريس، ١٩٩٥.

- Henri Troyat : Balzac. Flam marion . Paris.1995.

٧ – انظر كتاب فيليب برينو السالف الذكر ، ص ٥٢.

٨ – المصدر السابق ، ص ١٢٠.

٩ – المصدر السابق، ص ١٢١.

مذاهب الحسن

قراءة معجمية - تاريخية للفنون في العربية

أمينة غصن*

انها الاشكاليات التي شغلت شربل داغر في دراسة «كتاب العين» أو المعاجم العربية قاطبة، وهو المعجم الموضوع في طور تاريخي، في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري الذي يمكن تسميته بالطور الانتقالي، ذلك أنه لا يمثل فقط «عصر التدوين» ، بل عصر انبثاق العديد من العلوم العربية بأنساقها اللغوية والفقهية.

في هذا السياق لم يتعامل شربل داغر مع المعجم على أنه «نص لساني» فقط، وانما أيضا على أنه «أثر» دال على أشياء واقعة خارجه، ويشير اليها بقدر ما يعني حمولاتها : المعجم بوصفه عاكسا لمجموع نظرة الى اللغة والعالم. فهو لا يقع في المعجم على تعيينات «حيادية»، أو منتزعة من السياق الاجتماعي، بل عليها في حياتها الاستعمالية . فالمعجم — أي معجم - لا يوفر تعريفات مصاغة في صورة «منزهة» ، مهما بلغت درجات التطلب الدقيق والعلمي في الصياغة، ذلك أنه نص «موضوع» وان كان غرضه اللغة نفسها فالخطاب الخاص بوضع المعاجم، يبنيه ويعينه الخطاب الاجتماعي الى جانب الخطاب التاريخي .

من هذا التأزم في تحديد الجمالية، وبلورتها على أنها فرع من فروع الفلسفة تنشأ اشكالية الجمال، لأن الجمال ليس «في ذاته» بل في «ملاحظته». ومن هنا السؤال : كيف يمكن أن نتحقق من الجمالية في «كتاب العين»؟ وهل يمكن تعيينها في «المفردة»؟ أم في «المجموعة» عند التحقق من وجود مفردات ومعان ودلالات متقاربة؟

ففي المعجم علامات نحوية معروفة مثل «المذكر» و«المصدر» و«النسبة» مما يمكن ادراجه في «اللغة الواصفة» الى جانب علامات أخرى، معينة على أنها اسم جامع «كالدار» في علاماته الترتيبية للمعاني، ومنها العرصة والبناء والمحلة، أو «العطر» وهو الاسم الجامع لأشياء الطيب. وإذ أعان الاسم الجامع شربل داغر في معرفة شيء من ترتيب المعاني في «كتاب العين» أدرك بالاضافة الى الأسماء الجامعة أن عليه أن يبحث عن سبل أخرى لفرز الألفاظ وترتيبها، فما هي هذه السبل وكيف يتم تعيينها؟

لقد كان من الوقائع اللغوية التي استوقفت شربل داغر، تكرار اللفظ الواحد في غير نبذة معجمية ، مما يؤدي الى تعيينه بوصفه «نقطة ثقل وجذب لغيره» أي كونه قطبا دلاليا كلفظ «البيت» الذي تكرر في «كتاب العين» ما يزيد على سبعين مرة ، ما يشير الى حضور لافت له أي الى كونه عنصر استقطاب دلالي بالضرورة.

هكذا ، وفر «كتاب العين» لأول مرة في العربية «كلا لغويا»، على أنه مدونة مفتوحة على زمانها ، بخلاف ما انتهت إليه المعاجم اللاحقة عليه. «فكتاب العين» بلغنا على سبيل المثال عن حديث «العامة» أو عن نطقها، أو عن تفسيراتها ، في فترة اتسمت بالتجميع «المفتوح» وليس بالتصنيف وفق مقولات وأطر نقع عليها لاحقا في عمل جامعي اللغة. فالمعجم كما يرى «آلان راي» يعيّن ويعرّف، سواء في تفرق مواده أو في اجتماعها، وهو ما تشير إليه طبيعته التناصية لأن التداخل النسيجي هو الطبيعة التناصية للمعجم ، ولأن كل عنصر فيه يتعلق بالمجموع الاحتمالي لخطاب غير مقروء بعد. لذا لابد للقراءة اللسانية من أن تتعزز وتتأكد بقراءة تاريخية وهذا ما يفسر لجوء شربل داغر الى اقامة شبكة من التعالق بين«المعجمي» و«التاريخي» . وهي قراءة مزدوجة قادته الى تحديد ستة مجاميع دلالية في «كتاب العين» هي : الدار ، الغناء، الشعر، الشارة، الدمية والكتابة.

أما عن اشكاليات الجمال والفن التي راح يبحث عنها شربل داغر في «كتاب العين» وفي الوقوف على

إن النصاب الفلسفي الذي شغل شربل داغر في «كتاب العين» هو المسألة الجمالية أو «مذاهب الحسن» ، وهي مسألة تفجر أسئلة تتعدد واشكاليات توغل في البدايات، ومنها:

١ - هل يصح البحث عن علم ناشيء هو «الجمالية» في متن قديم؟

٢ - كيف ندرس العلاقات بين اللغة والفكر والجمال؟ وكيف نقرأ المعجم ونفحص مداخله وتعريفاته بما يدلنا على تعيينات الفكر والجمال؟

٣ - هل يمكن أن نرى الى مواد المعجم المتناثرة «كلا لسانيا واحدا؟» وهل نوافق «آلان راي» القول بأن المعجم ليس «جردة مفردات» ولا «قائمة معان» وانما هو «نص لساني» يخضع لما يخضع له غيره من مقتضيات القراءة اللسانية؟ لأن الشكل اللغوي ليس شرط تناقل الأفكار فقط، بل إنه الشرط اللازم لتحققها.

* كاتبة وأستاذة جامعية من لبنان.

شيء من تـاريخها نشـأة وتطورا وأدوات وأنواعـا فهي اشكـاليات ليس لها دلالاتها المخصـوصـة ولا هـي تفـرق بين «الـدخيـل» و«الجديد» وهنا تكمن صعوبـة هذا المشروع المغربي والشاق إن لم نقل الصعب المنال.

فنحن إذا عـدنا الى التراث الغـربي في دراساتـه المعجمية رأينـا مثلا أن البـاحث «جـورج ماتوريـه» لم يجد صعوبـة منهجية حين تعرّض للحقل الدلالي للفن والفنان بين سنة ١٨٢٧ وسن ١٨٣٤ في كتابه «منهج العلم المعجمي: الميدان الفرنسي» ذلك أنه استند في عمله هذا الى ما سبقه إليه واضعو المعاجـم، وهو «تأريخ الدلالات» : فهو يستطيـع التأكيـد بـأن لفظ «التميـز» (Oziginalité) ظهر في سنـة ١٦٩٠، و«الفردانيـة» (Individualité) في سنة ١٧٦٠، وأن القيمـة الدلالية المكتسبة لمفهوم «العبقرية» (Génie) هي التي تعني أكثر من غيرها الصفة الجديـدة المعينة للفن في منتصف القـرن التاسع عشر، وهذا ما تفتقـر إليه «دلالات» العربية، التي «لا تـاريخ لها» ولما كان «كتاب العين» أول المعاجم العربية قاطبـة، فهو مثل المعاجم اللاحقة له في العربية، لا يتضمن أبدا ما عرفته غير لغة في العالم مع معاجمها المتأخرة، وهو تاريخية المعاني والألفاظ.

فالوقوف على «تاريخيـة» الألفاظ يفيدنا في التغيرات الحادثة في الدلالات نفسهـا، الى جانـب تغيراتها مع الفعـل الاسلامـي الناشيء الذي تتأكد فيه وتتعدد أشكال «تلقي» الفعل الجمالي.

وحيث أراد شربل داغـر قراءة المعجم الخليلي في حدود ابـلاغه نفسهـا، لجأ الى اشـارات المعجـم وتعيينـات «الاسـم الجامـع» فاستوقفه التعريف التالي:

الدار : وهـو كل موضـع حل به قـوم، فهو دارهم. وأمـا الدار فاسـم جامع للعـرصـة، والبناء والمحلـة. ولكن السؤال : كيـف تتم عمليـات «الحلول في الموضـع» كما تـرد في «كتاب العين»؟ انها تتـم ابتداء من تعيينات الأرض ومنها «البيد» وهو لفظ يدل على مفازة لا شيء فيها، و«الصحـراء» أوالفضاء الـواسع الـذي لا يواريـه شيء، و«الجرد» وهو الفضـاء الذي لا نبـات فيه. أمـا «الجرد» فإذا كـان فضاء لا نبـات فيه فإن «القفـر» قد يكون حسـب المعجم خاليـا من الأمكنة ، وقـد يكون فيه كـلأ قليل. هنا نخلـص الى تعيين محورين للمعاني : محور الأرض الجرداء، ومحور الأرض ذات المراعي.

الى جانب هذه التعيينات يلحظ المعجـم قسمة جديدة في المعاني بين الأرض «البراح» وهي التي لا بناء فيها ولا عمران، وبين الأرض العامـرة أوالمعمورة مما يستتبـع السؤال الآتي : ما المواضـع ؟ وما العمران؟

ان الموضـع يـرد في «كتـاب العين» بسيـاقـات مختلفـة واستخدامات متباينة فهناك «الـزون» وهو الموضع الذي تجمع فيه الأصنام وتـزين ، وهناك «المسجد» وهـو موضع السجـود نفسه ، وهناك «السـوق» موضـع البياعـات، و«الطراز» أو الموضـع الذي تنسج فيه الثياب الجياد.

أما اذا كان «الموضع» هـو المكان المبني، فإن هذا البناء يـدعونا الى اجراء قسمة من نوع آخر بين مـواضـع «الاقامة الدائمة» أو «غير الدائمـة» وبين نوعين متمايـزين مـن الاقامـة والبناء وهما : «أهـل البدو» و«أهل الحضر».

ثـم أن لفظي «البـدو» و«الحضر» يبدوان كقطبين متنـاظريـن ومتخالفين في صـورة ناجـزة. فالبـادية هـي الأرض التي لا حضر فيهـا، أي لا محلة فيهـا دائمة، ولا ديمـومـة . من هنـا الافتراق بين ميـدانين في العمـران: ميدان الحلـول الـدائم أو الميـدان الحضري ، وميدان الحلول المؤقت أو الميدان البدوي.

أما البيت البدوي فيتـألف من مواد يمكن نقلها مـن موضع الى موضـع لنصبها من جديد، أو مـن مواد هشة مثل عيدان الشجر، أو من مـواد نسيجية مثـل الصوف والـوبر وخـلافها غير أن أوسـع الألفاظ والدلالات الخاصة بمواد البناء الحضري فنجدها في «الطين» ومتفرعـاته ومشتقـاته الى جانـب الفخار أو الطين المطبـوخ واللبن والمرمر والرخام والبلنط والبلاط.

هذه هـي المواد التي يعـود إليها صنـاع البناء، مـن البناة ، الى الفعلة الى الطيانين وأخيرا الى الراز وهو رأس البنائين. أما المعالجات البنائية فتقوم في عمليات التشييد، والتمليس والتطيين، والتقويض، والتهديم والتنكيس.

الى هذا فإن المعجم يضم عـددا واسعا من الاستعمالات اللغوية الدالة على الباب ومصراعيه وتعليقه وتركيبه. ولكن ماذا عن «حريم الدار» أو مـا أضيف إليهـا من حقـوقها ومـرافقها؟ ومـا هي هـذه المرافق؟

يتحدث المعجـم عنها عندما يشير الى مـرفق الدار مـن المغتسل والكنيف، ونعني به الاستتار ، وكأنه كيف في استر النواحي

وفي المعجـم أيضـا قـائمة مـن أسماء المواضـع غير الخاصـة بـالاقـامة ، وتـؤدي وظـائف اجتماعيـة متعددة منهـا «السجـن» و«الحبـس» و«النادي» وهـذا في اشارة تفصيليـة «لدار النـدوة» في مكة، أو الى مربـد البصرة أو المدينة، الى جانب الفنـدق أو الخان وهو مكان نزول المسافرين.

ويتعرض المعجم الى المباني التي تؤدي وظيفة دينية في الاسلام كالمسجـد الجامع، والمقصـورة ، والمحراب ، كما يتعـرض الى أمكنة دينية خاصة بالمسيحيين مثل «صـومعة الراهب» أو «القوس» وهو رأس الصومعة أو «الكنيسة» و«البيعة» أو «محاريب» بني اسرائيل.

ولم يكتف المعجم بالمواد المتصلـة بالميدان البدوي أو الحضري مرورا بعملياته البنائية، بل تطرق أيضـا الى زينة البيت أو تحسينه ، فأشار الى الزخارف والصور المنقـوشة على الحيطان كالفسيفساء ، التي كـانت شائعة في زخـارف أهل الشام، مما يحيـل الى أصلها في الفترة البيزنطية . الى جـانب عادات وسلوكات تقـوم على نشر الريح الطيبة في البيت ومنها البخور.

ويفيدنا المعجـم أيضا عن «الصخر» وهو إناء مـن خزف، وعن الكـوب، والكوز، والابـريـق، الى جانـب أمتعـة كثيرة منها البسـط والحصر والأرائك والوسائد، والجواليق والفرش والطنافس.

ان يشير المعجم الى أن البيت «مـزخرف» فإنه يعنـي صفة، من دون أن تكون كـافية أو لازمة لتعـريفه كضرب من البيـوت، أما ان يشير المعجم الى أن هذا البيـت «حصن» أو «قصر» فهو يورد نـوعه البنائي حصرا. فماذا عـن قائمة ضروب البيـوت؟ وماذا عن قـائمة الصفات؟

الى جانب الميـدانين المتمايزين من البيـوت وهما الميدان البدوي

والميدان الحضري يمكننا أن نقترح صورة أوفى عن ضروب الاقامة وصفاتها هي :

١ - الرحل أو البيت المحمول: وهو الركب بناسه وحوائجه مثل الهودج والرجازة والحدج والمحفة: ومنها الخاصة بالنساء دون غيرها، ومنها ما هو أكبر وتدخل فيه الزينة.

٢ - البيت الحائل: وهو كل بيت يتحرك من مكانه ، أو يتحول من موضع الى موضع ومن ضروب بيوت الأعراب الحائلة: القبة والمظلة والخباء، والبناء، والخيمة، والحفش ، والخص، والدولج، والرواق، والثوي، والردهة، وتفيدنا تعريفات المعجم أحيانا عن مواد صنع هذه الابنية كالخشب والعيدان والفسطاط والأدم، أو تخبرنا التعريفات شيئا عما يعني وظائفها: فالثوي للضيف والدولج للنوم.

٣ - البيت «القار»: وهو البيت الحضري أو «بناء القرار» المقرون بالسكن الذي وجدناه ملازما في المعجم لـ«الكراء» الملازم بدوره للاقامة في البيوت مقابل مبلغ من المال أي ما يعني في صورة ناجزة البيت الحضري.

وتلحق بهذا النوع من البيوت صفات ناتجة عن عمليات مخصوصة مثل استعمال الآجر وطلاء الحيطان بالجص وتثبيت الفسيفساء بالحيطان أو شد الستور على الحيطان والسقوف. والصفات هي البيت «المزخرف» و«المزين» و«المنجد».

٤ - البيت المشيد: يحمل مواصفات البيت «القار» ولكن في صورة مزيدة ومعززة لأن منه : الحصن أو الصرح أو القلعة، أو القصر، أو العقر، وهي أبنية مطلوبة لمناعتها الشديدة بقدر ما هي مطلوبة كبيوت للأسياد والملوك.

٥ - بيوت الحرف والأعمال: ومنها «بيت العطارين» وبيوت «النجاد» في الأسواق.

٦ - بيوت العبادة : ومنها الخاص بعبادة الأصنام مثل (البد) أو بعبادة المسيحيين مثل «صومعة الراهب» أو «بيت النصارى» الذي فيه صليبهم أو «الهيكل» وهو بيت للنصارى فيه صنم على خلقة مريم عليها السلام، أوبيوت العبادة عند اليهود مثل «محاريب بني اسرائيل» أو الخاصة بعبادة المسلمين مثل المسجد أو الجامع أو المحراب أو الكعبة وحرم مكة.

٧ - بيت الميت : ومن ألفاظه القبر والجنن والضرح والجدث واللحد والنعش.

٨ - بيت الاجتماع : في المعجم ضروب من البيوت الخاصة باجتماع الناس مثل : «النادي» للتشاور ، أو «الفندق» للإقامة في السفر ، و«الربض» لسكن الجند، أو «ابنية الحزق» كملجأ لأهل القرية، و«المشعر» أي موضع المنسك من مشاعر الحج، ومواسم أسواق العرب في الجاهلية مثل «عكاظ» الذي هو اسم سوق كان العرب يجتمعون فيها كل سنة شهرا يتناشدون ويتفاخرون ثم يفترقون ، فهدمه الاسلام وكانت فيه وقائع.

٩ - مواضع اجتماعية مستحيزة : وهي مواضع ذات حدود بينة بل مرسومة تفيد التنقل بين البيوت المختلفة مثل أصناف الطرقات والسكك والدروب ، بالاضافة الى مواضع معينة للتنزه مثل الحدائق والجنان والبساتين وخلافها.

١٠ - بيوت كبرى: مثل الحي والمحلة للميدان البدوي، والقرية والكورة والمدينة والمصر والبلد للميدان الحضري. ثم صار المسجد هو المكون المعماري للقوم في اجتماعاتهم ، حيث أن البيوت باتت تنتظم حواليه.

١١ - بيوت الآخرة : يفيدنا المعجم في مادة قصب: «ولخديجة بيت في الجنة من قصب ، لا وصب فيه ولا نصب أي لا داء فيه ولا عناء». كما نتعرف في مادة «عمد» على وجود «أخبية من نار ممدودة» ، وفي هذه النبذات حديث عن مساكن لأهل السماء وأخرى لأهل النار، مما يعني أن الأرض لم تعد قائمة بنفسها، وليست هي منتهى البيوت ، بل توجد غيرها مما لا يصيبها داء، أي الخالدة، ولا عناء فيها أي المريحة. ونقع في المعجم في معرض استشهاده ببعض الآيات القرآنية، على صورة معمارية ناجزة لاكتمال مبنى السماء والأرض معا فـ«عمدها جبل قاف، وهي مثل القبة اطرافها على ذلك الجبل، والجبل محيط بالدنيا من زبرجدة خضراء، وخضرة السماء منه».

١٢ - بيوت الحيوان : ومنها «التمراد» وهو بيت صغير يجعل في بيوت الحمام لمبيضه، ومنه «المحاضن» الى جانب البيوت الخاصة بالغنم ومنها «الزرب» أو «الوطن».

تعرفنا في هذه القائمة الاثنى عشرية على ضروب البيوت كلها، كما ترد في «كتاب العين»، غير أننا بقينا بعيدين عن انجازات عمرانية معروفة في زمن الخليل مثل بناء مسجد الصخرة أو المسجد الأموي، أو بناء قصور معروفة في زمانه منها في مدينة البصرة: القصر الأبيض، والقصر الأحمر، وقصر النواهق، وقصر المسيرين، وقصر النعمان، وقصر أوس، وقصر أنس.

من هذه القائمة ينتقل بنا الخليل الى التعالق المعماري الناشىء بين السماء والأرض، وانكشاف ميدان جديد للسكن هو السماء أو «دار القرار» أو «دارالخلود» التي باتت تحدد السماء بوصفها «المحل»أي الآخرة لا «المرتحل» الذي هو الدنيا.

الصوت :

ومن الأسماء الجامعة الى جانب الدار ننتقل الى الصوت بضربيه اللغوي من جهة والغنائي من جهة ثانية. فإذا كانت الأصوات الأولى مشتركة بين البشر، فإن الثانية منها مختلفة تصاغ وفق «معالجات» مخصوصة تقوم على وضع الأصوات في ألحان تحدث عند سامعيها حالات من النشوة والشجى والطرب.

فما نجده للصوت في «كتاب العين» تعيينات ثلاثة هي :

أ - الدلالة الفيزيائية ـ اللغوية.

ب - الدلالة الغنائية.

ج - الدلالة الصوتية ـ الدينية.

وهنا يفرق الخليل بين الحروف المجروسة والحروف اللينة التي لا صوت لها ولا جرس وهي الواو والياء والألف التي يسميها الحروف «الجوف» لأنها لا تخرج من الجوف ولا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق ولا من مدارج اللهاة.

ثم أن الخليل لا يكتفي بالوقوف على مسار حدوث الأصوات في حروف ، أي في ذاتها، بل يتعرض لحدوثها أيضا في ألفاظ وجمل،

فيتوقف أمـام الأعراض التي تصيب عمليات النطـق مثل «التمتمة» و«التـأتأة» و«الثعثعـة» و«الخنة» و«الغنـة» لينتهي منهـا الى تعيين صفات «الحسن» التـي باتت تلحق وتقترن بالصـوت والقراءة مما أدى الى التشابـك بين الصوت الطبيعي والصـوت اللغوي ، وبينهما وبين الغناء وبين الغناء والحسن.

وقد عالج الخليل الصوت الطبيعي في المخاطبة الانسانية فرأى أن بامكـانه أن يكون صـوتا «خفيـا» أو «هامسا» أو «رمـزا» كمثل الايماء بالحاجـب بلا كـلام ،كما عالـج الصوت الصنـاعي على أنـه «الضرب» أو «الطرق» أو «النقر» على آلـة. ولكن هذا التعريـف يبقى مقصرا عما جاء به الفارابي في كتاب الموسيقي الكبير، حيث يميز بين «تجويفـات الحلـوق وآلات التصـويـت الانسـاني» وبين «الآلات الصناعية» هذا الى جـانب تمييـزه في معرض آخـر من الكتـاب بين الألحان الكـاملـة المسموعـة بـالتصـويتات الانسـانيـة والألحان المسموعة مـن الآلات الصناعية وهذه هـي الاستعمالات التي تتعلق بما «استلذ من صوت الطرب وتطـريب الصوت» من دون أن يكون ضروريا كحاجة قائمة في الاجتماع الانساني.

وإذا ميزنا بين «الضروري» و«اللذيذ» عرفنا أن «الضروري» لا يحتاج الى قـواعد موضوعـة بعكس «اللذيذ» وهـو ضرب يحتاج الى صناعـة وقواعـد موضوعـة مما نلقـاه في أصوات الغنـاء والعزف والألحان.

وممـا يقرره الخليـل أن الشعر هـو مادة الغنـاء المختارة، بـل الوحيـدة كما تنقلها الينـا الأخبار الواردة في المظـان. من هنـا يـأتي السؤال : ألا يكـون الغناء في أصل معالجة مخففـة، لا تبتعد كثيرا في ايقاعها عن ايقاع الأبيات الشعـرية المختارة للغناء، إن السؤال حول تاريخيـة التشارك والتقـابل بين الغنـاء والشعر يشير الى اختـلاف قديم يـرقى الى العصر العباسي وقد عالجه أبـو الفرج الأصفهاني في موسوعة «كتاب الأغاني» إذ أفادنا عن وجهتي نظر في المسألة:

– واحدة لأبي النضير (وكان مغنيا معـروفا في زمن البرامكة) يقول فيها أن الغناء يأتي على تقطيع العروض.

– وأخرى للمـوسيقي ابـراهيم الموصلي، الـذي كان يخالفـه، ويقول بأن العروض محدث والغناء قبله بزمان.

فماذا عن الغنـاء ونشأته؟ وهل يمـدنا الخليل بمواد تفيـدنا في هـذا المسعى؟ يمكننـا اعتبـار «الغنـاء» اسما جامعـا لضروب مـن الأصـوات بعينها مثـل «السمـع» و«النشيد» و«الترنـم» و«الهزج» و«الزجـل» و«الحداء» وغيرها، ولكـن ما حقيقـة الجمع هـذه؟ وهل يعني هذا أن الشعر هو في الأصل الغناء؟

يشير المعجم الى أن الشعـر يقع في أساس غنـاء القوم، كما وأن نشأة الغنـاء كانت من الموضـوعات التي تناولها الكثير مـن الرواة والنقاد ومنهـم : يونـس الكاتـب في كتابيـه «كتاب النغـم» و«كتاب القيان» ، وابراهيم الموصلي في كتابيه: «كتاب القيان» و «كتاب قيان الحجاز»، و«كتاب الأغـاني على حروف المعجم » لحسن بـن موسى النصيبي الـذي «ذكر فيـه من اسماء المغنين والمغنيـات في الجاهلية والاسـلام كل طـريف وغـريب»، هـذا الى جانب كتابي ابي أيـوب المديني ، وأحـدهما عن قيان الحجاز عامـة والآخر عن قيـان مكة خاصـة.. إلا أن هذه الكتب ـ وقد ورد ذكرها في «فهرست» ابن النديم ـ لم تصلنا منهـا سوى عناوينها . لهذا اخترنا أن نتوقـف مع شربل داغر أمـام ما خلفته لنـا المصادر من كتابـات وأقوال ابن خـرداذبه سواء في كتابـه «مختار من كتاب اللهو والملاهـي»، أو فيما نقله عنه المسعودي في «مـروج الذهب» إذ يقـول: «كان الحداء في العـرب قبل الغناء» ثم «اشتـق الغناء من الحداء»، ويجمع غير مصـدر من كتاب ابن خرداذبه ونقول المسعودي عنه بوجود ثلاثة أجناس متفرعة أو لاحقة على الحداء وهي: النصب (أو غناء الركبان والفتيان) والسناد (وهو الغناء الثقيل ذو الترجيع) والهزج (وهـو الغناء الخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والمزمار فيطرب).

ولكن ما هي الآلات التي كانت تصـاحب أنواع الغناء هذه وهي «الآلات الصنـاعيـة» كما يسميها الفـارابي ومنهـا: «المعـازف» أو «الملاهي» أو «أدوات اللعـب» وما الذي يعين أصـواتها ؟ إن أصوات الآلات تتحدد بـأفعال محددة خـاصة بها هـي «الضرب» و«القرع» و«النقر» و«الزمر» و«النفخ» وغيرها. ولكن السؤال كيف ندرج هذه الآلات في «كتـاب العين»؟ وهل أنها تقـوم على القـوائم الثلاث التـي ذكرها قدماء العرب؟

يتحدث المعجـم في معرض تعـريفه بــ«الصولجة» عن وجـود آلتين تسميان «الصنج» : واحدة تسمى «الصنج العربي» وتكون في الدفوف وغيرهـا والأخرى دخيلة ولها أوتار ،. كما وتـرد في «كتاب العين» تعـريفـات عن آلات تحدث أصـواتـا بنقـر الأصابـع وهـي «الأنلجوج» و«اليلنجوج» . وهو العود الجيـد، الى جانب آلات الزمر التـي تعتمـد على الفـم نفخـا وزمـرا : «كـالمستقـة» و«المزمـار» و«الزمخر» و«الكوبة» و«الناي» وغيرها.

أما الآن وبعد أن فـرقنا بين الأصوات الانسانيـة التي تتعين في الغنـاء وبين الأصوات الصنـاعيـة التي تتعين في الآلات ، فماذا عـن عملية وضع الألحان وماذا عن صياغتها؟

انه سؤال لا يسعنا الاجابة عنه انطلاقا من المعجم بالرغم من أن الخليل يحدثنا عن ثلاثة أصوات تصاغ منها «الألحان» ، حتى ولو لم نجد في المعجم سوى تعريف واحد منها وهو «الصوت الأجش».

ومن فقر دلالة الألحان ينقلنـا «كتاب العين» الى ضروب العزف حيث يميـز المعجم بين استعمالين مختلفين للاسـم المشتق مـن لفظ «عـزف» بين «العـزف» ويعنـي «اللعب» بـاحدى الآلات المحدثـة للأصوات الصناعيـة، وبين «العزف» ويشير الى «ضرب من الطنابير يتخذه أهل اليمن» . غير أن كثيرا من الأسئلة تبقى معلقة دون جواب ومنها:

كانت هناك ألحان موضـوعة خصيصا لهذه الآلـة أو تلك، أو لغير آلة في آن؟ وهـل كانت هـذه الألحان ـ في حـال وجودها تـرافق الغناء أو تصاحبه؟

أما عـن صناع الغناء ، فيشير المعجم الى «المغنيـة» و«المسمعة» و«القينـة» و«الجارية» و«أصحـاب الألحان» . وقـد تـداخل الغنـاء بالبغـاء الى أن اختفت «القينة» لصالـح «المغنية» ، حين بات مـرتبطا بالطرب وحده، بعد أن انفصل عن الحانات والشراب والمواخير.

ومن المغنين والمغنيات ننتقل الى الصـوت ـ الاستهلال الموجود في مـادة «هل» المعجميـة، وهـو الصوت الـديني اذا جاز القـول أو «التهليل» وهـو ضرب يقترح المعجم تسميته «بالترنـم» أو «القراءة»

لأنه يعالج الأصوات الخاصة بالأعمال الدينية ومنها «الأوراد» و«الآذان» و«الترجيع» و«التنحنح» وغيرها، وقد كان للنبي ﷺ موقف ايجابي من الغناء الذي لم يحرمه بل قال فيه «ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت» أو كقوله : «زينوا القرآن بأصواتكم».

وهكذا وجدنا أن «كتاب العين» أشار الى ضروب ومعالجات غنائية سابقة على الاسلام، وترسم في اختلافاتها ــ بين التنغيم البسيط والأشد تركيبا ـ مسارا تاريخيا لا يقل عمقا عن بدايات الشعر العربي نفسه، ولا عن عادات الترحال في الصحراء.

يبقى أن نشير الى مسألة أخيرة وهي أننا لم نقع في «كتاب العين» إلا على اشارة بسيطة الى الرقص وهي لا تفيدنا الكثير. ولكن ابن خلدون يقول إن الرقص نشأ في العصر العباسي في عهد ابراهيم بن المهدي العباسي، وكانت ممارسته تتم في الولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو.

الشعر :

ومن الصوت والغناء والتهليل ينتقل شربل داغر في «كتاب العين» الى الشعر ليرى أن الخليل لم يطلق على الشعر صفة «الاسم الجامع» مما يؤدي الى اعتباره نوعا بعينه في صناعة الكلام. وقد جاء في «كتاب العين» : «أن الشعر هو القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها» أما «القريض فهو نطق الشعر وهو ما تم شطرا ابنيته من الشعر». وقد نرى في هذا التعريف مايشير الى أن بناء الشعر يتألف من شطرين وان له علامات لا يجاوزها ، ما يعني أنه مصنوع كلامي له صفات لازمة.

وفي «كتاب الأغاني» أخبار تفيدنا عن أيام الشعر في الجاهلية، وعن «الأسواق» وخصوصا عن المواسم فيها. ولكن هل توصلنا هذه الأخبار الى ضبط شيء من تاريخ نشأة الشعر في العربية في صورة موثقة؟ ليس الأمر هينا إذا عدنا الى عدد من التآليف القديمة التي تنشر مرويات عن أشعار آدم حين حزن على ولده وأسف على فقده كما يفيدنا المسعودي في «مروج الذهب».

فـ «كتاب العين» يرفدنا بمعلومات عن قدم «الرجز، لأن الحادي كان «يرجز» خلف الابل، وهو النوع الأول في الغناء الذي يشير الى القربى القديمة بين الغناء والشعر، مما يدعونا الى تأكيد قدم الشعر، من دون أن نقوي في صورة حصرية على تعين بدايته الأكيدة.

وقد نقع في المعجم على وجود ثمانية بحور شعرية هي التالية :« الرمل ، المديد، المنسوج ، الهزج، الوافر، الكامل، البسيط، والخفيف» من دون أن نجد أثرا للبحور المعروفة عن استخراج الخليل لها وهي «المنسرح والمضارع، والمقتضب، والمجتث والمتقارب» فكيف نفسر هذا الغياب؟ وهل ان تسميات هذه البحور هي تسميات مزيدة؟

إن ما قام به الخليل ، لا يعدو كونه سعيا لـ«تنظيم» الكلام العربي وفق أطر وقوالب ذات معقولية برهانية، أو اجرائية . ويغيب عن بال الباحثين أن الخليل لم «يجد» النظرية التي قام عليها الشعر العربي ، ولم «يسمع» بها من الأعراب الذين شافههم ،وانما استخرجها من أشعار العرب، ، أي ان ما اقترحه لا يعدو كونه «صيغة تدوينية» لا الحل الحسابي المكتشف لمعضلة توصل الى تعين مجموع أطرافها

فالخليل لم يضع التكوينات والصيغ فقط، بل سعى أيضا الى وصف العلل الداخلة عليها .هذا ما سعى إليه الخليل ، مثل لاحقيه،إلا أنهم لم يجدوا «القالب» التام لحصر أصول الشعر مثل جوازاته من دون عسر بين . فلقد عمل العالم البصري على استنباط البحور، وعلى صياغتها في قوالب تدوينية ، بعد وقت على تحقق هذه البحور في نتاج الشعراء أنفسهم ، مما يفسر التفاوت اللازم بين التحقق والاستنباط. إلا أن هذه الأنظمة على مصاعبها ونواقصها ، تبين لنا، خصوصا في جهد الخليل العناية التحليلية والوصفية والتعيينية التي أصابت الشعر في هذا الطور وهي عناية تشير الى رفعة المكانة التي بلغها الشعر في عمل الخليل.

ومن البحر والعلل ينتقل الخليل الى القافية وفيها يقول «وسميت قافية الشعر قافية ، لأنها تقفو البيت ، وهي خلف البيت كله»، ومن تعييناتها «الروي» وهو الذي يحدد الحروف الواقعة في القوافي.

أما الحالات التي تعتور حروف القوافي ، فمنها «الزحافات» التي تصيب البحور، وهي التالية «الاكفاء» وقد يعني قلب القوافي على الجر والرفع والنصب، أو الاختلاط فيما بينها، و«الايطاء» ويعني اتفاق قافيتين على كلمة واحدة، و«المتدارك» وهو ما اتفق فيه متحركان بعدهما ساكن، وهي تعيينات وتسميات نقع عليها في الكتب اللاحقة منسوبة الى الخليل، كما نلقي ذلك على سبيل المثال في كتاب «مفاتيح العلوم» للخوارزمي.

وفي مادة المعجم نبذات تفيدنا أن الشعر كان ينقسم الى أنواع بعينها،منها النسيب والنقائض، والهجاء والمديح. هذه الأنواع لا تحصي مجموع الأغراض الشعرية في الشعر الجاهلي، لذا فإن شئنا الوقوف على موضوعات القصيدة العربية قبل الاسلام وبعده، كان من المحتم العودة الى «ديوان الحماسة» لأبي تمام ، وهو كتاب جمع فيه صاحبه اثنى عشر غرضا هي: الحماسة والمراثي، والأدب، والنسيب، والهجاء، والأضياف، والمدح، والصفات، والسير والنعاس والملح ومذمة الناس.

ومن القضايا التي شغلت الخليل في معجمه قضية «النحل» وهي الادعاء بقول الشعر لغير قائله. وهذا شأن متوقع اذا عرفنا أن جامعي اللغة مثل الخليل وأقرانه تنبهوا قبل غيرهم الى هذا الأمر، بعد أن راعهم لجوء البعض في البصرة الى اختلاف الأمثال والأشعار ، وادعاء نسبتها الى القبائل العربية في الجاهلية. وهكذا كان للخليل أن يتبنى أمر النحل، وهو يعايش لجوء البعض في عصره الى وضع «مجموعات» من الشعر القديم، أو الى روايته ، وما صاحب العملية هذه من عملية اقحام وزيادة وتزوير ، كانت محل نقد ومعاينة العلماء. وقد أفاد جمع اللغة، ودراستها وتصنيفها ، وهو ما فعله الخليل في مسألة «النحل» و«التدوين».

وينتقل الخليل في حديثه عن الشعر ،الى مادة واسعة تتصل بتعيين الجن وصلاتهم بالشعر والشعراء، وذلك من خلال

أصواتها ومواضعها. ومن أمثلة «كتاب العين» ان للجن موضعا بالبادية هو «عبقر»، ولها «منازل» «يكره النزول بها» فالشعراء يهيمون في هذه المواضع، لأن الشيطان يستهوي الشاعر، بحيث يصبح «حيران هائما». ذلك أن الشيطان «فتان» يخطر في قلب الانسان ويوصل اليه «وسواسه».

ونعرف من المعجم أن عددا من الجن يلازم عددا من الشعراء مثل ابليس لامرىء القيس ومسحل للأعشى. لذا يجمع الشاعر في صفاته، حسب المعجم، بين «العفرتة» و«الشيطنة» و«الخبث» الى جانب «الظريف الكيس». والشاعر يسترق السمع للجن ويذهب للقائهم ويذيع وساوسهم. ويسمي المعجم هذه العملية «بالختل» أو «الاستراق». ولهذا كان تشكيك الاسلام بالشعر، وطلب القطيعة معه، بوصفه منبعا اعتقاديا وعدم اعتباره بالتالي مصدرا للمعرفة.

وفي نهاية الفصل الثالث الذي هو «فصل الشعر» نتوقف لنسأل شربل داغر مؤلف «مذاهب الحسن» عن «مذاهب الحسن الشعرية» التي لم نتبينها لا في «تعيينات الشعر» ولا في «أغراضه» ولا في «صناعته» ولا في «المنحول منه» أو «المدون». ويلح السؤال حول شرعية مناقشة مسألة النحل عند «ابن سلام الجمحي» في كتابه «طبقات فحول الشعر» وروايات «حماد» الجامع الأول للشعر، الذي لا يعرف له كتاب، وشواهد ابن النديم في «الفهرست» و«مفضليات» الضبي و«اصمعيات» الأصمعي، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«مختارات شعراء العرب» لأبي السعادات الشجري، مرورا بآراء بعض المستشرقين ومؤلفاتهم، بدءا بتيودور فيلوكه، وديفيد صموئيل مرجليوث، وصولا الى طه حسين «في الشعر الجاهلي» وانتهاء بناصر الدين الأسد في كتابه «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية»

والسؤال: لم هذه المجانية في إثارة قضية النحل، وهي مجانية ذات بعدين اثنين: البعد الأول وهو بعد إثارتها انطلاقا من معجم الخليل وهي اشارة لا تمت الى «مذاهب الحسن» بصلة، طالما أن الخليل لم ير الى الفرق بين المنحول والأصيل، ولم يقم المقارنة بينهما، ونقول انها «اشارة» لأنها لم تستغرق من الخليل ما استغرقته من مؤلف «مذاهب الحسن» من تبريرات واعتذارات، أدخلتنا في متاهة قضية المنحول، وكثرة التساؤلات حول صحة أو عدم صحة الشعر الجاهلي، وهي تساؤلات بقيت في حدود علامات الاستفهام والاستفهام والشك بعيدا عن إقامة الدليل أو الأدلة الدامغة

وننتقل من هذه المساءلة الى مساءلة ثانية وهي: كيف يبرر مؤلف «مذاهب الحسن» عنوانا أخيرا من عناوين الشعر وهو «الشعر والجن» وقد كان القرآن مقياسه. اذ عبر من «كتاب العين» الى «القرآن» يقارن بين موقفيهما من «الجن الوسواس» ومن الشاعر الموسوس له. وكأن القضية تحولت قضية أخلاقية لا قضية فنية، يعالج فيها الكاتب مذاهب شعر «موسوس به» وآخر «غير موسوس به» دون أن يرى الى الفرق بين جمالية هكذا شعرين أو هكذا نموذجين؟

هي أسئلة لا تجد أجوبتها في «شطحات» تفصيلية يعود إليها شربل داغر، ولا نجد في عودته تبريراتها الجمالية!!!

الدمية :

ومن الشعر ننتقل الى اسم جامع يورده «كتاب العين» ضمن مجموعات دلالية عديدة وهو «الدمية»: الصنم، والصورة المنقشة» ويأتي تعريف الصنم مقتضبا في كتاب «العين». ولكن تسمية الصنم تطلق على غير اسم مثل «مناة» و«هبل» و«يعوق» و«العتر» الذي يرد في معنيين، اختلف فيه «على ما يقول الخليل: فهو قد يعني الذبح أو صنما بعينه، و«الدوار» وهو أن ينصبوا صنما ويجعلون موضعا حوله يدورون فيه.

ومن أسماء الأصنام المعلنة عند قريش: «إساف ونائلة»، و«اللات»، و«المناة»، «الهبل، و«ذوالخلصة»، ومن المعروفة عند قوم نوح «الود» و«سواع» وما قبل نوح «يعوق».

وتنشيء هذه المعطيات المعجمية فيما بينها علاقات ترسم تواقيت تاريخ ما قبل نوح وما بعده وما قبل الاسلام، وما بعده. ونلحظ في تعريف «سواع» أقوالا تفيد أن أهل الجاهلية عرفوا هذا الصنم بعد أن «غرقه الطوفان» وبعد «أن استثاره» ابليس لهم، وكأن الطوفان أغرق الصنم من دون أن يتلفه فعليا بل دفنه وحسب على ما يقول المعجم. أما في تعريف المعجم للصنم «يعوق» فنرى أن الشيطان أتى الى أحد الأقوام قبل نوح في صورة انسان فقال: «أمثله لكم في محرابكم حتى تروه كلما صليتم».

غير أن لفظ «الصنم» في «كتاب العين» هو اسم نوع يقع تحته صنفان هما: ـ صنم الخلقة، أو «الوثن» كما نتحقق من ذلك في تعريف الهيكل المسيحي الذي نتعرف بين موجوداته على صنم مصنوع على «خلقة مريم».

– والصنم الحجري أو «النصب»: يتصل بالعبادة بدوره، إلا أنه حجر منصوب ومعبود، من دون أية إشارة دالة على وجود صورة فيه انطلاقا من خلقة آدمية أو حيوانية.

الى هذين اللفظين يضيف المعجم لفظا ثالثا هو التمثال أو «الشيء الممثل المصور على خلقة غيره». وربما يعني هذا أن الصنم كان «تمثالا» في البداية، أي قبل أن يتمادى الناس في تعلقهم به ويجعلوه إلها لهم.

وهنا ينتقل مؤلف «مذاهب الحسن» مرة ثانية من «كتاب العين» الى «كتاب الأصنام» للكلبي سائلا عن صنعة الأصنام وصناعها. وعن النحت وفنونه، وعن تسوية الخشب ومعالجة الذهب والفضة والعاج بحيث أن شاعرا مثل عدي بن زيد العبادي يقوى على تشبيه النساء الجميلات بدمى الكنائس:

كدمى العاج في المحاريب أو كالـ بيض في الروض زهرة مستنير

ونعرف من «كتاب الأصنام» للكلبي لا من «كتاب العين» للخليل، أن التماثيل كانت معدة ومعمولة على شط جدة، وان رسول الله ﷺ عندما دخل مكة يوم الفتح وجد بها ٣٦٠ صنما «مرصصة بالرصاص» كما يقول المقريزي.

لكن الخليل لا يخبرنا عن الحملة التي قام بها الرسول في مكة لتكسير هذه الأصنام أو حرقها.

ومن «كتاب الأصنام» للكلبي ينتقل شربل داغر الى كتاب «الاكليل» للهمداني وفيه حديث عن مغارة متقادمة فيها تمثالان

عظيمان «قد مسخهما الله جل ذكره حجرين ، وهما في صورة قينيتين ، ففي حجر احداهما عرطبة - أي طنبورة - قد مسخت ، وفي يد الشمال مزمار ممسوخ» وهو وصف يعني فعل «النحت» على أنه فعل مسخ، إلا أنه يفيدنا عن وجود قينيتين وصورتين . وهو ما نتأكد منه أيضا في تماثيل الجواري النائحات على قبر حاتم الطائي، التي ورد خبرها في «مروج الذهب» منقولة عن منصور الطائي.

ولما كانت الشواهد الشعرية أو المرويات قليلة في الدلالة على فن التماثيل، فإن الكشوفات الأثرية التي أجراها عدد من المستشرقين في العقود الأولى من هذا القرن ، في الجزيرة العربية ولاسيما في القسم الجنوبي منها، ثم الدراسات الحفرية التي قامت بها بعثة سعودية تحت اشراف عبدالرحمن الطيب الانصاري في السبعينات من هذا القرن في قرية «الفاو» ساعدتنا في معرفة ما كانت عليه صناعة التماثيل في الجزيرة العربية قبل الاسلام.

وتقع في هذه التماثيل على ضروب مختلفة، يعود بعضها الى القرنين الأول والثاني قبل المسيح أو القرنين الثالث أو الرابع بعد المسيح، أي الى فترة تاريخية واسعة عرفت فيها الجزيرة العربية عهودا رومانية في الحكم ، واتصالات وثيقة ببلدان أخرى مثل الجزر اليونانية أو مصر أو بلاد فارس. وهذه التماثيل صغيرة الحجم غالبا لا تناسب الحجم الطبيعي للانسان، ولكن «يظهر أن اعتبار كثير من الناس للتماثيل أصناما قد أدى بهم الى اتلافها والقضاء عليها».

ولما كان الاسلام قد حرم في عقيدته وممارسته تصوير الخلقة الآدمية وتمثيلها، يبقى لنا فن تزويق الكتب أو «فن المنمنمة » الى جانب الصور والتماثيل المكتشفة في القصور الأموية وهي صور وتماثيل تدور حولها أسئلة كثيرة هل هي «اسلامية» أم أنه كانت موجودة في القصور الأموية وحسب؟ وهل كانت معمولة من قبل صناع «مسلمين» أم من صناع «مسيحيين» عرب؟ ومنها خاصة التماثيل التي تم اكتشافها في قصر «المشتى» .

ومن بعثات المستشرقين والعرب ينتقل شربل داغر الى الباحث المصري أحمد تيمور في كتابه «التصوير عند العرب» الذي جعل من التماثيل فرعا من فروع التصوير، ثم عاد ليصنفها ويميز بين التماثيل «الثابتة» و«المتحركة».

فمن التماثيل «الثابتة» ما أشار إليه «كتاب العين» «بالدوار» أو الصنم الذي كانت العرب تنصبه، «ويجعلون موضعا حوله يدورون فيه» وربما كان من أصنام مكة «المرصصة» بالرصاص.

- أما التماثيل «المتحركة» فمنها «اللعب وتماثيل الصبيان» و«تماثيل خيل مسرجة» و«تماثيل الحلوى» و«تماثيل الحقول » وغيرها.

ثم يعود شربل داغر لينتقل من الصنم الى الصورة المنقوشة يرى أنه انطلاقا من «كتاب العين» نتتحقق من وجود أربعة ضروب من الصور : الصور على الحيطان، والصور على الثياب والصور على السيوف والصور على الفصوص.

وإذ لا تفي مادة «كتاب العين» في تعيين هذه الصور يعود شربل داغر ثانية الى كتاب أحمد تيمور «مستنده» في ضروب التماثيل ، ليجعل منه مستنده في تصنيف ضروب التصوير على الجدران، وعلى الثياب، وعلى الستور، وعلى الخيام، وعلى الأقداح والأواني والمصابيح ، ليفيدنا في شرحه أن هذه الصناعة كانت فارسية. وربما أن العرب احتذوا مثال الفرس في تصاويرهم عند اقتباس هذه الصناعة عنهم.

ويأتي بعد ذلك التصوير على الأثاثي كما على باب أو وسادة، الى جانب التصوير على السلاح والنقود والشارات والبنود والكتب والصحف والألواح.

والسؤال الذي نطرحه على شربل داغر هل نحن بصدد رصد تطور الفنون عند العرب أم أن «الاحالات الموضوعية» يجب أن تقتصر على «كتاب العين» وهو موضوع الدراسة؟ خاصة وأن شربل داغر سوف ينتقل من الأصنام والصور المنقوشة الى الصنعة والصناع والمواد والأدوات التي لجأ إليها الصناع ولم تكن مدار بحث في «كتاب العين» باستثناء اشاراته الى الأصباغ والألوان، إذ نقع في معجم الخليل على قائمة متنوعة من الأصباغ المستعملة في التصوير على حوامل مادية مختلفة كالحجر والجلد والقماش. وهي أصباغ مأخوذة من النباتات مثل «الزرير» و«الوارس» أو من الأشجار «كالسلم» و«الشرف» و«الايدع».

أما اللون على ما يفيد «كتاب العين» فهو لفظ مشتق من اللينة ويعني كل لون من النخل والتمر. ثم يتوسع الخليل في «كتاب العين» ويشير الى ألوان الخلقة الانسانية مثل الرجل «الأمعر» اللون ، وهو لون يضرب الى الحمرة والصفرة وهو أقبح الألوان» والرجل «الأمغر» وهو الأحمر الشعر والجلد، والمرأة «النعجاء»، «أي الشديدة البياض . هذا الى جانب «البقع» وهي «ألوان يخالف بعضها بعضا» و«الكميت» وهو «لون ليس بأشقر ولا أدهم».

وهكذا فإن مادة «كتاب العين» اللونية وفيرة وهي مادة تناولتها دراسات عربية كثيرة منها «الألوان في معجم العربية» لمؤلفه عبدالكريم خليفة الى كتاب «الخيل» لأبي عبيدة معمر بن المثنى الثيمي.

أما عن التصوير الاسلامي ، فلا نجد في «كتاب العين» معلومات دالة على ممارسة التصوير في العهود الاسلامية، ولكن نقع على أقوال تعين التماثيل بوصفها صورا ومنحوتات في آن، لأن المعجم ينطلق من علاقات التقابل والمقايسة طلبا للتشابه أو التطابق بين شيئين قد يكونان متعادلين أو متزامنين ، وهو تقابل كان يؤدي في المعتقد الجاهلي الى اعتبار التمثال أصلا لا شبها عن صورة.

وقد أورد الخليل في «كتاب العين» النهي عن التصوير في الاسلام، وتحدث عن العقوبات اللاحقة بالمصورين فيما لو استمروا في التصوير «ان أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون» و«من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ».

وبالانتقال من «الصورة» الى «الدمية» ودلالاتها يقول

«كتاب العين» عن صنم «إساف ونائلة» : «إساف اسم صنم كان لقريش . ويقال إن اسافا ونائلة كانا رجلا وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة ، فوثب إساف على نائلة فمسخهما الله حجرين».

أما فيما يتعلق بهذه الأصنام والأوثان ومواضع عبادتها ، فهناك اشكالية الأصيل والدخيل ــ المعرب . وقد نقع في تعريفات «كتاب العين» على لفظ «البد» بوصفه لفظا دخيلا ومعربا عن «بت» الفارسية، ويشير الى «بيت فيه أصنام وتصاوير» أي أنه يعني ما يسميه الكلبي بـ «الطاغوت» . كما أن لفظي «وثن» و«صنم» هما من أصل غير عربي على ما يعتبر المستشرق فرانكل.

ويبقى لفظ «الدمية» الذي يدل على التماثيل المصورة، والمسيحية على الأرجح مثل حديث عدي بن زيد عن «دمى العاج في المحاريب» أو الدمية التي فتنت قسها في بيت أبي العتاهية، أو دمية المحراب عند أمية بن أبي عائذ، أو الدمية التي «زينت بها البيع» اي الكنائس في بيت للأخوص. ولعل هذه الدمية هي السيدة العذراء ، التي يذكرها «كتاب العين» خاصة وان الكنائس تحفل بها حسبما يتضح من وصف ياقوت الحموي لمحتويات عدد من الأديرة . وهي دمى كانت من عاج أو مرمر و«مذهبة» أيضا ، حسبما تشير أبيات للأعشى وعبدالله بن عجلان وسلمى بن أبي ربيعة.

أخيرا ان حمولات معاني التماثيل والصور والدمى تعين تعايشا وتنافرا بين دلالات جاهلية وأخرى اسلامية : حمولات ترى الى الصنيع الفني المختلف الذي يقوم به عدد من البشر على أنه «العجب العجاب» ، وأخرى ترى إليه على أنه من صنيع قدرة غير انسانية ، بل خافية عليه وشريرة ، هي قوة الشيطان.

فهل هذا يعني أن الصور لم تعد ممكنة إلا عند الواحد الأحد وأن غيرها أطياف، هل يعني هذا أن الخلق الجميل لم يعد موجودا إلا في كتابه «المبين» وان غيره وساوس؟ لأن الابداع هو ابداع من دون أصل ومن دون طيف ، وقد تعين عالمه على أنه عالم الحق والجمال المتحقق عند «المصور» الواحد الأحد.

الشـــارة :

ومن الدمية الى «الشارة» يقودنا «كتاب العين » الى التعرف على مجموعات دلالية متعلقة بالجسم البشري بوصفه موضوع تحسين ومعالجة من خلال «الشارة» التي تعني الهيئة واللباس الحسن . فكيف للجسم أن يكون أحسن في مظهره ولاسيما باللباس ومواد الألبسة؟

في المعجم تعريفات بألبسة عديدة، وتتضمن مواد دالة على صنعها منها ؛ «الصوف» الذي يرد في قائمة المواد الأكثر استعمالا في الألبسة وهي: «المدرعة» و«القرام» و«الخميصة» و«الخملة» و«الكوارة» و«القهز» و«الأخريج».

ويلحق «الكتان» بـ «الصوف» ونجده في الملابس التالية : «الخيش» و«القصب» و«القنب» . والى جانبه الحرير ومنه «السرق» وهو أجوده أو الدمقس أو الخز أو «الرقم» . ويضاف الى هذه المواد القطن والفراء، والوبر، والسلوك أو الخيوط التي تخاط بها الثياب.

أما مواضع صناعة هذه الملابس فمنها اليمن، ومصر ومكة، والعراق، وارمينية ، وبلاد فارس، والهند، والصين ، وهي بلاد كثر فيها الصناع: فمن الحائك الى الناسج والخياط والقصار وصولا الى الرجل المطرز.

وقد نقع في المعجم على مواد تعين لنا ألبسة مخصوصة ، سواء للقامة ، أو للرأس،أو للبدن، أو للجسم في هيئته الظاهرية ما يحدد تصورا شديد التبلور للباس.

فمن ألبسة الرأس الخاصة بالمرأة «البرقع» أو «النصيف» أو «الخمار» و«القناع» و«المقنعة» و«اللفاع» و«النقاب» و«البنجنق» . أما لباس الرأس للرجل فهو لباس واحد، يقع في خصوصية اللباس العربي وهو «العمامة».

هذا للرأس، أم الغلالة فهي ثوب للبدن خاصة، ويلحق بها «الشعار»، وهو ثوب يلي الجسد دون ما سواه من اللباس ، يضاف اليه «الأتب» وهو ثوب ذو كمين ، أو «الخيلع» وهو ثوب بدون أكمام. ومن ألبسة بدن الرجل نقع على «البتابين» و«السراويل » و«القمصان».

ومن الألبسة التي يلبسها الرجل في البيت فقط هناك «الفضال» ، أو ما يكون رأسه ملتزقا به مثل «البرنس».

وفي المواد المعجمية أسماء ألبسة يتم تعيينها على أنها للجنسين معا وهي:

«الازار» و«العباية» و«الملحفة» و«الجبة» و«المطرف».

وقد أشار المعجم الى ألبسة معينة لليد «كالقفاز» ، أو للقدم مثل «الخفاف» أو «النعال السبستية» أو «الخفاف المحورة» . ولكن السؤال يبقى حول الثوب الحسن والبرود اليمنية ذات المواد النادرة كالحرير والدمقس والخز، والتي يؤتى بها من مواضع بعيدة كالهند، وتكون مصبوغة وملونة بحيث تؤدي صباغتها الى عمليات «تمويه» و«خداع»، كثوب «الكذابة» ، أو الثياب الموشاة «بصور الطيور» ، و«الترابيع الصغار» و«المضلعة» و«المخططة» وخلافها.

ولما كان الكساء من أقدم الهواجس التي شغلت بال الانسان ، فإن ألفاظا دخيلة معربة نقع عليها في المعجم ويتعذر علينا تعيين أصولها . لذا لجأ مؤلف كتاب «مذاهب الحسن» الى انتهاج سبيل اضافي، قام على اجراء مقارنة بين قائمتين للألبسة ترد الأولى في كتاب عن الألبسة الجاهلية «الملابس العربية في الشعر الجاهلي» ليحيى الجبوري، والثانية في كتاب عن الألبسة العباسية «الملابس العربية الاسلامية في العصر العباسي من المصادر التاريخية والأثرية » لصلاح حسين العبيدي.

وقد انتهى شربل داغر من المقارنة بين هذه القوائم الثلاث الى ورود عشرات الأسماء من الألبسة في «كتاب العين» مما لم يجد له ذكرا في القائمتين الجاهلية والعباسية وهي الألبسة الآتية : «البرنكان» ، و«الجهرمية»، و«الجوب»، و«الحبوة»، و«الحنة»، و«الخافة»، و«الخصف»، و«المخموس»، و«الخنبعة»، و«الخوخة»، و«الخيش»، و«الدرقل »، و«ديابوذ» ، و«الرادعة» ، و«السكب»، و«السند» ، و«الشطوية»، و«الشليل»، و«الشملة» ، و«القبطري»، و«القطيفة»، و«القفاز»، و«الكذابة»، و«الكرباسة» ،

و«المشملة»، و«المضلع»، و«المفلفل» ، و«المقطعات»، و«المرجل»، و«النشاش».

وهذا يعني أن الثياب التي توصل شربل داغر الى تعيينها انطلاقا من «كتاب العين» قد ساهمت في تعيين عدد أوسع من الألبسة العربية التي ينفرد بذكرها هذا المعجم والتي لا يوجد لها أثر في المعاجم اللاحقة.

إذا كانت هذه هي الحال مع اللباس وتعييناته، فماذا عن الحلي، والهيئة الحسنة التي لا تقل قيمة عن اللباس في تحسين الظاهر البشري؟ وهل تختص المرأة بالحلي دون الرجل؟

هناك نوعان من الحلي: واحد مخصوص بالمرأة والآخر بسلاح الرجل. ومن المعروف أن حلي المرأة تصنع غالبا من الجواهر والأحجار مثل الخرز والذهب والفضة والنحاس واللؤلؤ والدر والياقوت والمناقف أو الأصداف.

وهناك حلي للرأس مثل العصبة أو الأكليل وأخرى كالمعاليق والحلق والأقراط للأذن، وأخرى للعنق والصدر مثل العقود والقلائد والتمائم وأخرى لليد مثل الخاتم أو الأسورة وأخرى للوسط مثل الزنار للثياب ، والتلة للسراويل، وأخرى أخيرة للقدم وهي الخلخال.

وتلحق بحلي النساء تحلية السيوف للرجال، لأن العرب كانوا يعتبرون أن حلية الرجل هي السلاح عموما ، والسيف خصوصا.

أخيرا ، يأتي دور العطر في السلوك الاجتماعي وتحسين الهيئة فنتعرف من خلال «كتاب العين» الى حرفة العطارة والعطارين في إعداد وبيع العطور والأدهان التي منها: الزعفران والطيب والغار والمسك والكافور والعبير والياسمين والمحلب وهي تستعمل إما للطفح على الجسم وإما لتطييب الثياب ورقرقتها.

هكذا بينت لنا دلالات «الشارة» في «كتاب العين» الجسم في قامته «كقطب» يستدعي سلوكات في اللباس والتجمل والتزين بوصفه موضع استحسان في النظر أو في الشم.

الكتابة :

ونصل الى الاسم الجامع والأخير في كتاب مذاهب الحسن وهو «الكتابة» أو الصنيع الانساني الذي يجعل من التدوين عملا مخصوصا لا يقتصر على التسجيل وحسب، وانما تلحق به وتعينه صفات مستحسنة انطلاقا من الكتاب الديني مرورا بكتابة العهود والمواثيق الرسمية وانتهاء بكتابة المصنوعات اللغوية.

وقيل أن «أهل الأنبار» وضعوا الخط العربي، وبعضهم قال : أول من وضع الخط العربي نفر في طيء بن بولان. وجاء في كتاب «العقد الفريد» لابن عبد ربه: «ان أهل الحيرة أخذوا الخط العربي عن الانبار وقاسوا العربية على هجاء السريانية». أما عفيف البهنسي في كتابه «الخط العربي» : أصوله نهضته ، انتشاره فيرى أن نشأة الكتابة العربية ترد الى ثلاث نظريات:

١ - نظرية تقول إن أصلها يرقى الى الكتابة السريانية الحيرية.

٢ - نظرية ترى أن الخط مشتق من الخط المسند الحميري ، أو من فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين.

٣ - ونظرية ثالثة تقول إن الكتابة التي ظهرت في جبيل انتقلت الى الآراميين، ثم استعمل الانباط الكتابة الآرامية وطوروها وامتد تطورها الى العربية.

ولكن ماذا عن «كتاب العين» وتعيينات «التدوين» و«الكتابة» فيه؟ قد لا نقع في «كتاب العين» إلا فيما ندر على لفظ «دوّن» ومشتقاته، فيما نقع على عدد كبير من مشتقات الفعل «كتب» . وفي المعجم نبذات تشير الى «كتب» اليهود والمسيحيين الدينية، الى جانب صانعي هذه الكتب وهم «السفرة» أو «الكتبة» ومنهم الشاعر ورقة بن نوفل الذي «كتب بالعربية من الأنجيل ما شاء أن يكتب».

ونجد في المعجم معنى آخر «لكتب» هو المتصل بتدوين الاتفاقات وكتب المواثيق والأحلاف التي منها «حلف خزاعة» و«حلف اليمن وربيعة» و «صحيفة قريش» وإذا كان المعجم قد ميز بين» الكتاب الديني» و«الكتاب الرسمي» فقد أشار الى صنف ثالث وأخير دعاه «الكتاب المنمق» المتميز بعمليتي «الترقيش» و «التنميق» مما يفيد عملية التحسين في هيئة الكتابة المرئية.

وفي المعجم نبذات ترسم في صورة أساسية وحاسمة «التنزيل» القرآني ثم «جمعه» في كتاب : تفيد هيئة المادية «ان له دفتين» أو «ضمامتين من جانبيه» وله «عرى» تشده «هي الشرج» فيصان من التفرق . وهو يتألف من «آيات الله»، والآيات تؤلف سورا بعينها ، ولها «فواتح» أي أوائل و«خاتمات» . ولكن السؤال ما التأثير المتمادي على الشكل «الحسن» المرئي للكتابة العربية؟ وما المقصود بعملية الجمع هذه؟

السؤال جدير بالطرح بعد أن علمنا من المرويات عن الصحابة أن الرسول ﷺ سارع غير مرة وطلب من أحد كتابه تدوين ما بلغه من الكلام المنزل. إلا أننا لم نقع بالمقابل على أى حديث يفيد طلب الرسول أو رغبته في ضم جميع السور والآيات في «كتاب» واحد، فما سبب ذلك؟

لقد استدعت عملية ايصال القرآن الى أوسع فئات المسلمين، وفي كيفية واحدة منسجمة عملية جمعه وتدوينه ، الى جانب احداث علامات جديدة مانعة للبس في النطق والفهم، وهي ما سمي بعلامات «الشكل والأعجام» التي بدأت مع أبي الأسود الدؤلي وانتهت مع الخليل نفسه مرورا بيحيى بن يعمر ونصر بن عاصم الليثي.

هذه التعيينات الأولى المتصلة بالقرآن ، تضاف اليها مواد أخرى دالة على الكتابة في العهد الاسلامي ، فما هي ؟

من المواد الجديدة التي عرفتها الكتابة في العصر الاسلامي مواد مجلوبة مثل «القرطاس» الذي يتخذ من بردي مصر و«الكاغد» الخراساني، و«الورق» الذي عرفه العرب بعد غزو أرمينيا ، و«ورق المصاحف» المصنوع في الدها. ونتبين في هذه المواد المعجمية مجالات جديدة للكتابة منها :

١ - الدواوين : مجال يعين الكتابة بوصفها العمل قرب الخليفة أو الوالي.

٢ - الوراقة : وهو «النسخ» أي «نقل» مادة كتاب وتدوينها على حامل جديد من دون إخلال أو تعديل أو زيادة على النص المنقول.

٣ – الكتاب : مجال يعني نوعا من الكتابة خاصا بالغلمان والصبيان.

أما مواد الكتابة الأولى وأدواتها فقد كان منها «اللخاف» أي الحجارة البيض الرقاق، والألواح وهي كل صحيفة من صفائح الخشب ، والعب والكرانيف والعظام والجلود والأقمشة ولحاء الشجر والفخار والخزف والبردي والكتان، خصوصا في مصر.

وقد كانت أول بردية كتبت بالعربية في مصر الاسلامية بقلم حنا العمدة والشماس وأبي حديدة. ونتبين من هذه الاشارة الدور الذي لعبه الأقباط، اذ كانوا الصناع في مراكز انتاج أوراق البردي كما أشار الى ذلك المقريزي في «الخطط».

وقد نتبين في «كتاب العين» شيئا من الأدوات المستعملة في الكتابة ولاسيما «القلم» ، فهو الأداة الأساسية للكتابة مع «المداد» أو «الحبر».

ونتعرف الى جانب «البرديات» على «الكتابة على المسكوكات» ولاسيما مع العملات التي كانت تحمل على صفحاتها كلمات من مثل : «بسم الله» في الفترتين الساسانية والأموية.

وتتبع الكتابة على المسكوكات الكتابة الفسيفسائية التي توجد على قبة مسجد الصخرة والتي يبلغ طولها ٢٤٠ مترا. وأخيرا تأتي الكتابة على المنسوجات التي تشتمل على آيات قرآنية وعبارات إهداء ذات خطوط متنوعة.

وقد أفادتنا مواد الكتابة عن صفات «مستحسنة» وأخرى «مستقبحة» في هذا الفن مثل «الطلخ» وهو إفساد الكتاب، و«الطلس» ويعني الكتاب الذي «محي ولم ينعم محوه» و«التدميج» ويعني «إفساد السطور بعد كتابتها». أما المؤشرات الايجابية فمنها «التحبير» وهو «حسن الخط» و«التحرير» ويقوم على «اصلاح السقط».

أما الخط الذي يشير إليه «كتاب العين» فهو «خط الجزم» : وهو الخط المتساوي الحروف ، ويتضح أنه خط ضخم المقاسات ، متحدر من الخط النبطي والسرياني في آن معا.

ومن المعروف من الممارسات التحسينية التي أضيفت الى صفات الكتابة المستحسنة : زخرفة الجلد، وتغليف المخطوطات ، وهي تحسينات كان أغلب صناعها رهبانا في الأديرة القبطية.

أما عن عمليات التزويق التي ذكرها «كتاب العين» فنحن نجد : «الترقين» و«التزيين» و«التنميق» و«النمنمة» و«النقش» و«التنميل».

وهكذا التقت ندرة الكتابة كفعل مادي تعوزه المواد الصالحة والمتينة للتدوين مع أمية الجماعات في العهود الأولى، ومع تأكد القرآن ككتاب، وأدت هذه العوامل كلها الى جعل الكتابة محل عناية خاصة، مطلوبة ومستحسنة : جعل الكتاب في شكله وهيئته «لائقا» بل مناسبا لأصله العلوي.

الى هنا يمكن القول إن شربل داغر يقدم في الفصول السابقة من الكتاب عرضا منسقا لـ«الفنون» مستندا الى ما حفظه المعجم من معلومات ومعطيات ودلالات واعتقادات والى معطيات التاريخ نفسها عن هذه الفنون. إلا أن الحديث عن «الفنون» لا يجيب تماما عما أراد عرضه، أو تسميته، ذلك أنه يلاحظ في الفصل السابع، الموسوم بـ«نعوت الصناعات» ، ان اطلاق لفظ «الفن» وفق المعنى الساري حاليا في الكتابة العربية، أي الصنيع الدال على المنتجات البصرية الجميلة تخصيصا ، يرقى الى مطالع القرن الجاري ، لا الى قبلها ، وهو ما دفع به الى النظر الى مسألة «الحسن» (أو الجميل) نظرة تبعده عن التقسيمات والتصنيفات الجارية ذات الأساس الأوروبي، بعد أن لاحظ أن تصنيف الفنون الأوروبي تغير على مر العصور : بين «فنون عقلية» وأخرى يدوية في عصر ، وبين فنون جميلة وفنون تشكيلية في عصر آخر وبين الحديث عن دخول فنون جديدة الى قائمة التصنيفات هذه مثل «الفن السابع» أي السينما.

وهذا ما جعل داغر ينظر الى الفنون من وجهة تاريخية مربوطة بالثقافات أي انها لا تحدد بمحددات «جوهرية» بالتالي، ولا بمبادىء فلسفية مفصولة عن المحددات التاريخية والثقافية والاجتماعية هذه. وفي ذلك يساهم في نقد النظرية الجمالية في مبناها التأسيسي. ويدعو بالتالي الى قراءة «أناسية» (انثروبولوجية) للصنيع الفني «الحسن» (أو الجميل). وهو ما يطبقه على حاصل القراءات والخلاصات في المجاميع الدلالية الستة، أي أنه ينظر الى «الفن» بوصفه عملا، وخبرة ، وصيغا، واقعة في جملة الأعمال الاجتماعية التي يقع فيها التمايز والأسبقية على الجودة، كما يقع فيها التنافس على الحيازة (حيازة «الذخائر) كما تقول العربية.

ويتوصل داغر في المراجعة هذه الى الوقوف على حقيقة المكانات الاجتماعية والاعتبارية التي فازت بها «الفنون» أو الصناعات في الزمن العربي ــ الاسلامي المدروس، فيجد أن الشعر يحتل أعلى المكانات أو المراتب هذه ، بل يبدو الحسن بعينه فيما تتدنى مكانات الفنون الأخرى، على أن بعضها (مثل التصوير والتمثيل) لحقه المنع في عدد من شواغل الفكر والتصنيف في تلك الحقبة اعتنت بعلوم دون علوم (أو ما محضتها رتبة العلم)، وميزت فنونا عن فنون (أو ما محضتها رتبة الفن) ، ويتأكد من أن الاهتمامات والشواغل هذه لا توافق ترتيبنا الحالي للعلوم والفنون في آن. لهذا يمكننا القول إن الحسن الاسلامي كان موجودا في الأعمال ، في التنافسات الاجتماعية، في التسابقات بين الصناع أنفسهم، وفي الصفات التي طلبها الصناع في المصنوعات نفسها، وفي النظرات الجمالية التي ثمن بها كتاب وفلاسفة هذه المصنوعات المختلفة (من القصائد الى المنسوجات الى التزويقات وغيرها) ، لكن هذا الحسن الاسلامي لم يكن موجودا في متن خاص، وفق الصورة التي تجمعه فيها في أيامنا هذه نقلا عن الأوروبيين ، ولا في الترتيب الحالي المعتمد للفنون هذه.

ثم يعرض شربل داغر في الفصل الأخير الموسوم بـ «مذاهب الحسن» حاصل القراءات هذه على تاريخ المذاهب والاعتقادات الفلسفية والدينية في الحقبة المدروسة ، بين اغريقية ومزدكية ويهودية ومسيحية واسلامية فيتحقق من وجود مساغ في النظر التحليلي والتقويمي تبدأ في القرن الرابع قبل المسيح في الفكر الاغريقي ، وتقوم على جعل فكرة «الجميل» تنفصل عن الحسي والمرئي صوب المجردات والذهنيات والعلويات، هو ما يبلغ في «الحسن الاسلامي» صيغته الأعلى والأبعد ، إذ يجعل الحسن خارج الدنيا والبشر والمصنوعات، وأن نرى في مصنوعات البشر الدنيوية العينات المادية العقلية لما كانوا يعلون من شأنه ويجعلونه خارج التداول والمعاينة.

السيرة العُمانية كجنس أدبي

عبدالرحمن السالمي *

تبدي الدراسات الحديثة اهتماما علميا بتقييم مصادر التاريخ العُماني والثقافة العمانية[1]. ولقد عنيت هذه الدراسات بإبراز المصنفات العمانية من حيث المنهجية والأسلوب والفكر، باعتبار أن ذلك يعد ضروريا لفهم جوانب واسعة من التاريخ العماني. وما إن يبدأ الباحث في دراسة وتقييم المصادر التاريخية العمانية حتى يجد أمامه مجموعة من الكتابات التي دونت من قبل كتاب مختلفين وأزمان مختلفة مكونة بذلك مصدرا من المصادر الأولية للتاريخ العماني حيث يطلق عليها «السير العمانية». ولقد انعكست فيها جوانب شتى عن الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية والايديولوجية لدى العمانيين. هذا بدوره أدى الى اهتمام شديد بالجغرافيا السياسية لعمان من حيث الموقع والمكانة.

★ باحث من سلطنة عمان.

فاللمحة الأولية للخارطة العمانية تعطي انطباعا في فهم التوزع الديموغرافي للسكان والطبوغرافيا الجغرافية التي أثرت بدورها في تشكيل أوجه كثيرة في الحياة الثقافية لعمان. ف.ج. ويلكنسون يبدي وصفا لطبيعة عُمان الجغرافية حيث يقول: «انها أشبه بجزيرة يحيط البحر بجوانبها الثلاثة من الخليج العربي، وخليج عُمان، وبحر العرب والرابع بصحراء عظيمة من الرمال وهي الربع الخالي. إن تركيبة هذه الجزيرة عبارة عن سلسلة من الجبال الطويلة على امتداد ٦٥٠ كم التي يبلغ ارتفاعها أكثر من ثلاثة آلاف متر في الجبل الأخضر وبعرض ١٣٠كم »[2]. إن هذه الطبيعة الجبلية قد تكون أساسية في التكوين السكاني لكنها في الوقت نفسه حافز مهم لاتجاه العمانيين الى التجارة البحرية في المحيط الهندي والخليج، فعمان بهذا التكوين شكلت واسطة الحلقة بين التجارة البحرية والصحراء. هذه المكونات كانت محورا في تكوين الثقافة والشخصية العمانية حيث أعطت لهذا الجزء من الجزيرة العربية تميزه التاريخي الخاص. لذا كان علينا في هذه الدراسة توضيح جوانب من معالم وأهمية هذه السير كمصدر تاريخي وكرافد مهم في الدراسات العمانية والاباضية على سواء وكجنس أدبي تفرد به هذا الاقليم في جانبه المعرفي ليشكل بذلك جزءا مهما في الدراسات التاريخية والايديولوجية لعمان.

١ – السيرة العمانية التاريخ والمنشأ:

إن كلمة سيرة متسلسل من «المسلك» أو طريقة الحياة اللذين يعدان تطورا طبيعيا للأصل (س. ي. ر)، أي سلك وذهب في الأرض. وبمعنى السنة والهيئة. وكانت تستعمل في تلك الأيام حقا على الحياة بصفة عامة[3].

فالسير العمانية في كتابتها ومحتوياتها تتضمن مذكرات دينية سياسية قصيرة لا تزيد على ٢٠ الى ٣٠ ورقة تعبر عن وجهة نظر شخصية لموضوع معين، وهي بذلك تعتبر من المصادر المهمة للدارسين سواء من الناحية الفكرية أو التاريخية لمنطقة عُمان أو الدراسات الاباضية، فهي يمكن تشبيهها بأرشيف من المذكرات والمراسلات لأزمنة مختلفة وموضوعات متنوعة. ومن خلال العرض الأولي لسير العمانيين يتضح أنها على أربعة أنماط:

أولا: أن تكون متضمنة على فكرة أو رؤية لعالم أو فقيه يعبر من خلالها عن رأيه أو فكرته عن ذلك الموضوع أو الحدث.

ثانيا: أن تكون مراسلات بين أطراف عدة تحمل في محتواها قضية معينة في موضوع معين للمناقشة.

ثالثا: أن تكون كتابات أو ردودا أو لتبادل الرأي فيما بين العلماء لتفسير أو تحليل مسألة أو قضية وهذا النمط ساد في فترة الانقسام ما بين المدرستين الرستاقية والنزوانية.

رابعا: أن تكون عبارة عن تدوين لأحداث وأخبار في عصر ما أو أحيانا تتضمن كتابة عن مشاهير الأئمة والعلماء والفقهاء أي أشبه بما يطلق عليه البيوغرافيا.

هذا النوع من الكتابة الانشائية الذي ازدهر عند العمانيين في الواقع لم يكن عمانيا إنما انتقل الى عُمان في القرن الثاني هجري الـ٨ ميلادي بعد أن استخدم في البداية من قبل العلماء الاباضيين في

البصرة والمذاهب الاسلامية الأخرى في البصرة ثم انتقل بعدها الى عُمان ويحتمل أن يكون انتقل الى عُمان مع ما يعرف بحملة العلم حيث انتشر (خصوصا) بعد قيام الامامة الأولى في عُمان (١٣٢، ٧٤٨) واستقلالية عُمان عن الدولة المركزية بالمعنى النهائي وبداية التكوين المعرفي الايديولوجي الجديد لعمان . فالبروفيسور كورن وزيمرمان يبديان توضيحا أدق في نشأة هذا النوع الأدبي: أغلب السير العمانية يمكننا تعريفها بوسائل معبرة عن مواقف دينية وهي أشبه ما تكون ببيانات وعظية (أشبه ما تكون برسائل القديس بولس) تشرح من خلالها ما يجب أو لا يجب من ايمان وعمل وتقرأ بصوت الداعي للأمر. هذه النوعية تعكس ما تكون في أصلها "Sitz im Leban" . لكن حقيقة الأمر أن هذا المصطلح لهذا النوع الأدبي أو ما يشبه السير العمانية يعود استخدامه لأواخر الحكم الأموي عندما استخدمه في المواضع والمواقف الدينية . شاعر المرجئة ثابت قطنة (ت ١١٠/٧٢٨م) على ما استخدم المصطلح للتعبير عن ذلك بقوله:

يا هند اني أظن العيش قد نفدا

ولا أرى الأمر إلا مدبرا نكدا

يا هند فاستمعي لي أن سيرتنا

أن نعبد الله لم نشرك به أحدا (٤)

وكذلك عندما كان ثائر المرجئة الحارث بن سريج يقاتل ضد نصر بن يسار أمر وزيره جهم بن صفوان بقراءة سيرة الحارث «الحارث كتب سيرته وقد قرئت بصوت مسموع في جامع مرو». فعنونة السيرة على ما يذكر Hinds «يرتبط بشخص ما وعادة ما تجري السيرة ضمن منحى نمطي معروف» (٥). أما وليكنسون فيذكر أسباب بروزها : «برزت عندما صعب الاتصال فيما بينهم (الاباضية) . إذن فعلى مستوى واحد فما عندنا هو عبارة عن اجزاء أو شظايا من رسائل كتبت على المستوى الفردي أو الجماعي وجهت للائمة والعلماء تحمل آراء أو نصائح تخص المجتمع داخليا وخارجيا. وهذه الرسائل يطلق عليها على وجه العموم مصطلح السير» . (٦). بينما البروفيسور مايكل كوك حاول أن يعطي لهذه السير في الأدب العربي فالسؤال المطروح: لماذا لا توجد هذه الأدبيات على أهميتها ضمن المصادر الكلاسيكية العربية أو حتى في ضمن الرسائل والكتابات الدينية فيبرر ذلك: «قد يرجع ذلك بسبب أن الاباضية قد تركوا العراق قبل أن يتأثر الأدب العربي تأثرا بالغا بما يمكن وصفه بتوسع الصنعة البديعية. وبالتالي فإن التراث الاباضي بعيد عن هذه الصنعة وعلى هذا فإن غزارة المراسلات عديمة الأهمية من عمر الثاني (بن عبدالعزيز) الى من جاء بعده.. والتي نجدها في التراث السني من حيث التزييف ليس لها ما يقابلها في السجل الاباضي من التزييف التراثي الفكري ، وعلى نفس الوتيرة فإن هذه الوسائل التقليدية لا تزال تحمل إلينا قيمتها على المدى... » (٧).

ولكي أعطي شرحا أوفى لتوضيح جوانب هذه السير يجب علينا أولا دراسة استخدام المؤرخين العمانيين لمصطلح السير فاستخدام المؤرخين والعلماء العمانيين لمصطلح السير يختلف عن استخدام الكتاب والمؤرخين الاباضيين الآخرين، فعلى سبيل المثال نجد المصادر التاريخية الاباضية في شمال افريقيا، فكتاب «السير وأخبار الأئمة» المعروف بتاريخ أبي زكريا ليحيى بن أبي بكر الورجلاني (ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م)، طبقات الاباضية للدرجيني (ت ٦٧٠هـ/١٢٧١م)، كتاب «الجواهر المنتقاة فيما أخل به كتاب الطبقات» لأبي القاسم البرادي (ت النصف الثاني من القرن ٨هـ/١٤م)، كتاب «السير» لأحمد بن سعيد الشماخي (ت ٩٢٨هـ/١٥٢٢م). نجد كل هذه المصنفات تستخدم مصطلح السير بمعنى الترجمة والكتابة الشخصية أي ما يعرف قواميس البيوغرافيا. ولكن البرادى أورد مصطلحا آخر للسير في استخدامه لهذا المصطلح فيشير عليها «كتاب ...» للاشارة الى السيرة كنحو ذكره: كتاب عبدالله بن أباض لعبد الملك بن مروان، كتاب شبيب بن عطية.

فالأمر الجدير إثارته بالتساؤل حقا هو كيفية جمع نصوص السير كجنس أدبي ومن أول من قام بهذا العمل والدواعي التي أدت الى تجميعها في مجموعات اختصت بها وحملت مع مرور الزمن العنوان المتعارف عليه «السير العمانية» فالحارثي في العقود الفضية (٨) يشير الى أبي الحسن البسيوي (ق ٤/ ١٠) على أنه صاحب كتاب السير وهي تقترب الى أقدم المحاولات لتجميع هذه السير في مجموعات أدبية. بينما سيدة كاشف (٩) تشير الى احتمالية أن يكون أبوبكر الكندي صاحب المصنف على الأرجح أول من قام بتجميعها وذلك أن كتابه «الاهتداء» قد احتوى على بعض السير . فكلاهما - البسيوي والكندي - من علماء وأعمدة المدرسة الرستاقية. رغم عدم وجود الأدلة الواضحة في هذا الشأن إلا أنه يدعونا الى الترجيح بأن البسيوي قد ابتدأ في تجميعها ثم أكمل من بعده الكندي وذلك في خلال فترة الصدام بين المدرستين الرستاقية والنزوانية حين حاولت كلا المدرستين تجميع نصوص شيوخهما ثم تطرقت الى أبعد من ذلك لتجميع نصوص السير التي دونت في الفترات الأولى عند الاباضية والعمانيين ثم النساخ والمؤرخين ساروا ونهجوا على منوالهما.

قبل المحاولة لتوضيح استخدام معنى السيرة عند العمانيين يجب علينا تحديد الفترة الزمنية التي استمر فيها تدوين كتابة السير ليتضح لنا المفهوم بدقة في التصنيف الكتابي في عمان . وأقدم الكتابات تحديدا أتت تقريبا في القرن ١١هـ/١٧م وذلك بكتابة عبدالله بن خلفان بن قيصر لسيرة الامام ناصر بن مرشد اليعربي (١٠٤٣ - ١٠٥٩)(١٦٢٤-١٦٤٩) حيث دون الكاتب بعض حياة الامام وحروبه فهي أول سيرة عمانية وصلت حتى الآن حاولت التدوين (في كتاب مستقل) عن حياة شخص ما. فلهذا يمكننا أن نعتبر أن مصطلح كتابة السيرة بعد هذه الفترة قد شهد تحولا عند المؤرخين العمانيين عما هو متعارف عليه من حيث الشكل والمضمون للسير حيث أعطت معنى آخر في تدوينها، مما

يجعلنا أكثر التزاما في التوقف عند التحديد الزمني لهذه الفترة من اعتبارات أخرى.

١ – إن أسلوب الكتابة عند المؤرخين والكتاب العمانيين شهد تغيرا موضوعيا حيث أن أغلب الكتب التاريخية العمانية وصلت إلينا بعد هذه الفترة سواء من الازكوي أو ابن رزيق أو السالمي أو غيرهم.

٢ – إن السير المتعارف عليها قد بدأ يفقد الاهتمام به من قبل الكتاب العمانيين، فالسير التي أتت من بعد كانت محاولة لمسايرة أوتقليد لهذا النمط الكتابي.

٣ – إن الكتب التي وصلت إلينا وهي التي حاولت تجميع السير العمانية أشبه ما تكون بمجموعات مصنفة متكاملة وضع أغلبها فيما بعد القرن ١١هـ/١٧م أي حين بدأ العمانيون تجميعها في مصنفات كنوع أو جنس أدبي أشبه بما يعرف بالمصطلح الأدبي "Cenre".

ومن الجلي في الأمر فإن عملية التدوين للكتابة الأدبية التاريخية بعد ذلك أعطت معنى آخر لمصطلح السيرة عند العمانيين، ففي القرن التاسع عشر الميلادي دون المؤرخ محمد بن حميد المعروف بابن رزيق سيرة عن السلطان سعيد بن سلطان (١٨٠٤ – ١٨٥٦) أسماها «البدر التمام في سيرة السيد الهمام سعيد بن سلطان» . ضمنها كتابه «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين» الذي قسمه الى ثلاثة أقسام : القسم الأول : عن قبيلة الأزد وأنسابها حتى البوسعيديين، القسم الثاني عن عمان القسم الثالث: عن أخبار البوسعيديين من ١٧٤١ الى ١٨٥٦. لاشك إن ابن رزيق قد أعطى كتابة السيرة نفسا واسعا من حيث تتبع النسب وبالشخصية والأحوال الزمنية المحيطة بها. نورالدين أبو محمد عبدالله بن حميد السالمي (١٨٦٦ – ١٩١٣) دون سيرة عن شيخه الشيخ صالح بن علي بعنوان «الحق الجلي في سيرة الشيخ صالح بن علي» لكن هذه السيرة تقترب في مضمونها الى الجانب التقليدي في محاولة منه في الدفاع عن شيخه فيما اتهم به أكثر من محاولة التدوين عن الحياة الشخصية له. كذلك نور الدين السالمي استخدم مصطلح السيرة كأسلوب تعليمي في الكتابة التاريخية في كتابه «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان». حيث يقول : فإنه لا يخفى على عاقل أن علم التاريخ مما يعين على الاقتداء بالصالحين ويرشد الى طريقة المتقين...» ثم يذكر : «وحيث كان العدل وسيرة الفضل في عُمان أكثر وجودا بعد الصحابة من سائر الأمصار تشوقت نفسي الى كتابة ما أمكنني الوقوف من آثار أئمة الهدى ليعرف سيرتهم الجاهل بهم ليقتدي بها الطالب لأثرهم...» ومصطلح السيرة قد استخدم عند العمانيين في التدوين التاريخي عند المؤرخين القدماء حيث نشير الى كتاب «عقود الجمان في سيرة أهل عُمان» لأحمد بن النظر (ق ٦هـ/١١م) ، الذي مع الأسف لم يعثر عليه حتى الآن ولا يعرف محتواه . أما أول عملية تدوين عن أخبار وفيات أئمة وعلماء عُمان فقد كانت في بداية القرن ٩هـ/١٥م للشيخ محمد بن عبدالله بن مداد وهذه السيرة قد تكون من البدايات الأولية الجديرة بالملاحظة في التدوين التاريخي عن التراجمات الشخصية في عُمان.

٢ – السير ومصدريتها التاريخية :

كل المؤرخين العمانيين سواء القدماء منهم أوالمعاصرون اعتمدوا في كتاباتهم التاريخية على السير العمانية، وهو مما دلل على أهميتها وجعلها من المصادر الأولية لكتب التاريخ العماني المعروفة : كتاب الأنساب لأبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (ق ٥هـ/١١م)، كشف الغمة الجامع لأخبار الأئمة المنسوب لسرحان بن سعيد الازكوي (ق ١١هـ/١٧م) الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة وعلماء عُمان لابن رزيق (ت ١٨٧٥) ، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان لنور الدين السالمي (١٨٦٦ – ١٩١٣).

أما عند المؤرخين المعاصرين فلقد كانت هناك محاولات عدة في تقييم مصدرية هذه السير سواء من جانب المستشرقين أو العرب وكانت أولى المحاولات من جانب جون ويلكنسون في مقاله "The Omani Manuscript collection at Muscat" [١٠] كانت محاولة ويلكنسون مناقشة وعرض محتويات بعض الكتابات الفقهية المحفوظة بمكتبة وزارة التراث القومي والثقافة حيث ألقى الضوء على هذه المخطوطات منذ البداية التاريخية للامامة بعمان حتى القرن ٦هـ/١١م ، فكانت محاولة الكاتب عرض مجموعة من السير في مخطوطة محفوظة بمكتبة وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط. كذلك ناقشها من حيث تسلسلها التاريخي وموضوعاتها وابدى بعض الملاحظات على السير المعروضة لكن المميز في هذه الدراسة انه قسم السير الى رسائل أو مختصرات في الامامة الأولى.. حول عزل الامام الصلت بن مالك، وحول النقاش بين المدرسة الرستاقية والنزوانية لكنه من جانب آخر ضمها الى الكتابات الفقهية العمانية قد يكون ذلك منه عرضا أو ملاحظات أولية ليس مناقشة ودراسة لهذه المجموعة من السير المعروضة. وبالرغم من هذا فإن هذه الدراسة أولى الدراسات التي حاولت تقييم السير وعرضها وتقسيمها على أسس علمية من حيث المراحل الزمنية والتصنيفية إضافة الى أن ويلكنسون سبقت له دراسات مختصرة حول السير خلال دراسته مصادر التاريخ العماني [١١]،كذلك تشير قراءته التحليلية في السير العمانية في مقالته "Oman and East Africa. New Light on early Kilwan history from the Omani sources" [١٢] حيث حلل نصوصا لبعض السير في الوجود الاباضي والعماني في شرق افريقيا في القرن ٦هـ/١١م.

الدراسة الثانية من الدكتور فاروق عمر في كتابه «مقدمة في دراسة التاريخ العماني» [١٣]. التميز الحقيقي لهذه الدراسة انها فصلت ما بين كتابة ونوعية السير العمانية عن «كتب النسب

العمانية» و«كتب التراجم والسير الأخرى، كذلك تناولت عرض ثلاث سير عمانية: سيرة شبيب بن عطية، سيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس وسيرة أبي الحسن البسيوي . لكن الكاتب اهتم في عرض السير أكثر من تحليلها أو تبيين نوعيتها التاريخية. فإشارة التمييز الى هذه النوعية الكتابية الأدبية التاريخية ثم الفصل بينها وبين المصادر التاريخية الأخرى قد تكون أهم النقاط المرتكزة عليها هذه الدراسة.

أما الدراسة الثالثة من الدكتور أحمد عبيدلي في مقدمة دراسته حول المصادر التاريخية ضمن تحقيقه لكتاب «كشف الغمة في أخبار الأئمة» [١٤]. ثم من بعد الدكتور عصام الرواس في دراسته مصادر التاريخ العماني [١٥] كلتا الدراستين لديهما محاولة في ابداء تفسير ماهية السير وأهميتها في المصادر التاريخية فالدراسات السابقة عنيت بدراسة السير كمصدر تاريخي من مصادر التاريخ العماني لكن من أهم الدراسات الأدبية في السير بلا شك كانت دراسة مايكل كوك "Early Muslim Dogma"[١٦] حين درس لنصوص من السير العمانية ومقارنتها لنصوص عربية أخرى في إطار الأدب الديني في القرن الأول الهجري لتقييمها بشكل موحد. وكذلك من المهم الاشارة في هذا المجال الى دراسات المستشرق الألماني Van Ess [١٧].

٣ – ملاحظات أولية لنصوص السير:

قبل عرض السير من المهم أيضا ابداء بعض الملاحظات الأولية :

١ – السير من حيث توزعها وكتاباتها هي عبارة عن مخطوطات موزعة ومبعثرة ضمن المخطوطات العمانية. ذلك انها لم تجمع حتى القرن ١١هـ/١٧م عندما شهدت محاولات تجميع السير ضمن مجموعات مصنفة يطلق عليها أحيانا «السير العمانية» وأحيانا أخرى «السير الاباضية» وبالرغم من هذه المحاولات إلا أنه مازال عدد منها ضمن محتويات المخطوطات العمانية.

٢ – السير التي ضمت أو صنفت هذه المجموعات بشكل عام لاتزال غير مرتبة ترتيبا تاريخيا أو موضوعيا وإنما يكون المرتب والمنسق المختار لها هو الناسخ.

٣ – بعض السير في هذه المجموعات أو التي تعتبر من السير العمانية في الواقع هي ليست سيرا عمانية أو اباضية إنما هي من الأدبيات العربية الاسلامية على نحو المثال : سيرة النبي ﷺ الى العلاء بن الحضرمي أو سيرة أبي بكر الى عمر بن الخطاب ربما تم ضمها لاعتبارات ايديولوجية أو عقائدية.

٤ – من حيث المحتوى النوعي فإنه عادة ما تكون السيرة تحمل هدفا وفكرة واضحة لما يعرض في المناقشة ، وهي بشكل عام أشبه بالمذكرات أو الرسائل العلمية. وأما عناوينها فعادة ما تكون أو تنطوي على ستة أنماط : النمط الأول أن تحمل السيرة عنوان كاتبها على سبيل المثال : سيرة سالم بن ذكوان (ق٢/٨)، سيرة خلف بن زياد البحراني (ق٢/٨) . النمط الثاني أن تحمل السيرة عنوان الكاتب والمرسل على سبيل المثال : سيرة الامام المهنا بن جيفر (٢٢٦/٢٣٧) (٨٤١/٨٥١) الى معاذ بن حرب ، سيرة محمد بن محبوب (ت ٢٦٠/ ٨٧٤) الى أبي زياد خلف بن عذرة ، سيرة محبوب بن الرحيل الى أهل حضرموت. النمط الثالث أن تحمل السيرة عنوان اسم الكاتب وموضوع المناقشة كسيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس (ق٣/٩) في الحدث الواقع بعمان، سيرة السؤال لأبي الحسن علي بن محمد البسيوي (ق ٤/ ١٠). النمط الرابع أن تحمل عنوانا باسم كتاب نحو كتاب الموازنة ، الأحداث والصفات . النمط الخامس أن تحمل عنوان المرسل إليه كنحو : الى من كتب إلينا من إخواننا من أهل خراسان، سيرة الى أهل حضرموت. النمط السادس أن تحمل عنوانا حول حدث معين نحو سيرة أثرت عن الشيخ أبي الحسن علي بن محمد البسياني في حفص بن راشد أيام خروجه على المطهر بن عبدالله وعقده الأول شروط شرطها القاضي أبومحمد بن عيسى السري على راشد بن علي وأصحابه.

٥ – بعض السير تحتوي أو تتضمن أحيانا مواضيع عدة وهذه المشكلة بسبب اضافات النساخ، ذلك أن بعضهم قد يجد تعليقات وآراء تشير الى الموضوع نفسه مما يسبب في كثير من الأحايين جهدا في موثوقية النص ،ومثال على ذلك سيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس [١٨].

فلتقييم نوعية هذه السير تيسر للباحث جمع مجموعات مخطوطة لسيرة عمانية اضافة الى مخطوطات أخرى تحتوي على بعض السير ضمن مواضيع متنوعة . وأيضا اعتمد على بعض الكتب المنشورة التي تحتوي على سير عمانية المجموعات المخطوطة كالآتي:

١ – نسخة وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط ، هذه النسخة كتبت ١٢٩٩/ ١٨٨١ للسلطان برغش بن سعيد ـ سلطان زنجبار ـ وهي تقع في ثلاثة أجزاء.

٢ – نسخة مكتبة السالمي ببديه كتبت ١١٢٠/ ١٧٨٠ وهي تقع في مجلد واحد بعنوان كتاب السير.

٣ – نسخة بمجموعة مخطوطات الشيخ أحمد بن ناصر السيفي بنزوى كتبت ١١٤١/١٧٢٨ تقع في ثلاثة أجزاء مجموعة في مجلد واحد.

٤ – كتاب التقييد لأبي محمد عبدالله بن بركة (ق٤/ ١٠) بمكتبة السالمي نسخ في ٩٧٢/ ١٥٦٤.

٥ – ميكروفيلم لمخطوط للسير العمانية محفوظ بمكتبة جامعة كامبردج تحت رقم Or ١٤٠٢. تاريخ النسخ غير معروف الكتب المنشورة:

١ – فواكه العلوم في طاعة الحي القيوم لسعيد بن أحمد

الخراسييني (في بداية القرن ١١/١٧).

٢ - السير والجوابات لعلماء وأئمة عمان. تحقيق سيدة كاشف اسماعيل. ١٩٨٤.

٣ - تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان لنور الدين عبدالله بن حميد السالمي.

٤ - اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان لسيف بن حمود البطاشي. ١٩٩٢.

كما أشير الى مجموعتين تضمان سيرا عمانية لم يتمكن من الحصول عليها: المخطوطة الأولى محفوظة بجامعة Lowo ببولندا استخدمت في الدراسات الاستشراقية خصوصا في دائرة المعارف الاسلامية. أما المخطوطة الثانية فمحفوظة عند الشيخ غالب بن علي الهنائي بالدمام.

هذه الدراسة سوف تعني بثلاثة جوانب هي:

١ - جانب التسلسل التاريخي في ترتيب السير، وهو ما أدى بطبيعة الأمر الى التقسيم المرحلي في عملية التدوين بحسب المؤثرات والمتغيرات السياسية في عُمان والتغير النوعي في أسلوبية كتابة السير. أي بمعنى آخر أن كل مرحلة عبرت عن جانبها الفكري والأسلوبي بحسب المؤثرات السياسية في عُمان.

٢ - الجانب الموضوعي أو المغزى المتحدث عنه في كل سيرة اضافة الى ما يتصل بالسيرة من أحداث متداخلة معها.

٣ - الدراسة قد تبدي كذلك اهتماما بالناحية التوثيقية لكن بالشكل العرضي أي أن الدراسة لا يمكنها دراسة توثيق كل سيرة على حدة في هذا المقال، ولكن ستبدي الرأي في بعضها.

السير العمانية: الموضوعات والتسلسل التاريخي:

المرحلة الأولى:

هذه المرحلة تبدأ من بدايات الاسلام الى انهيار الامامة الأولى في عُمان (٢٨٠) وهذه المرحلة يمكن تقسيمها الى ثلاث مراحل:

أ - مرحلة المدينة والصحابة حيث أن جميع السير المذكورة أتت من كتاب ليسوا عمانيين فهي تضم بعض المراسلات من النبي ﷺ والصحابة، قد تكون تمت اضافتها من بعض النساخ أو من قبيل الحجج العقائدية، ذلك لأن أغلبها يوجد فقط في نسخة السيفي بنزوى. هذه السير كالآتي:

١ - سيرة النبي ﷺ الى العلاء بن الحضرمي (والي النبي في البحرين) تذكر جميع النسخ إنها كتبت في سنة ٤/٦٢٢[١٩].

٢ - سيرة (رسالة الخليفة أبي بكر الى علي بن طالب).

٣ - سيرة عبارة عن رسالة من عمر بن الخطاب الى علي بن أبي طالب.

٤ - سيرة (رسالة) من علي بن طالب الى أبي عبيدة عامر بن الجراح.

٥ - سيرة تتضمن خطبة علي بن طالب يوم توفي الخليفة أبوبكر.

٦ - سيرة عبارة عن عهد من أبي بكر الى عمر بن الخطاب.

ب - مرحلة الأحداث التي تلت مقتل الخليفة عثمان بن عفان حيث تغطي هذه السير في مجملها الأحداث التي وقعت ٣٥-٤٥/٦٥٦-٦٦٥.

٧ - صفة أحداث عثمان هذه السيرة عبارة عن رسالة مختصرة تتحدث في مجملها عن أعمال الخليفة عثمان في الخلافة وكاتبها مجهول. لكن البرادي [٢٠] يذكرها من ضمن المصنفات الأولى لأباضية المشرق ويتبين كأنها دونت في ق ٢هـ/٨ م.

٨ - رسالة علي بن أبي طالب لأهل النهروان.

٩ - رسالة أهل النهروان لعلي بن طالب.

١٠ - سيرة تتضمن الجدال بين أهل النهروان وعبدالله بن عباس.

١١ - رسال من علي بن أبي طالب الى عبدالله بن عباس حين أخذ مالا من البصرة ولحق بالحجاز.

١٢ - سيرة تضم رسائل من علي بن أبي طالب الى عبدالله بن عباس.

١٣ - سيرة بعنوان في «الرد على أهل الشك» مجهولة الكاتب. هذه السيرة أشبه بمذكرة ترد وتناقش على من شك في أحقية عمل أهل النهروان في رفضهم للتحكيم بين علي ومعاوية.

ج - المجموعة الآتية من السير تضم سيرا تعبر عن بداية التنظيم وتكوين الفكر الاباضي والاتصالات بين مراكز الأطراف الاباضية والمركز الحركي في البصرة وهي تعرض وتناقش القضايا السياسية والعقائدية والفقهية:

١٤ - سيرة عبدالله بن أباض الى عبدالملك بن مروان. من المعروف أن هنالك رسالتين من ابن أباض الى عبدالملك وهذه هي السيرة الأولى حيث ناقش فيها الآراء حول عثمان بن عفان ومعاوية بن أبي سفيان وهي من طليعة الرسائل السياسية في زمن بني أمية، ومن الأعمال الكتابية الأولى في الفكر الاباضي خصوصا في بدايات التكوين في القرن ١هـ/٧م[٢١].

١٥ - سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة (ت تقريبا ١٥٠/٧٦٧) ووائل بن أيوب الحضرمي، كلاهما من الطبقة الثانية عند الاباضية. هذه السيرة من الكتابات والمصنفات العقائدية الأولى في الانسانيات حول الاصرار على الذنب والخلود في النار.

١٦ - سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وأبي مودود حاجب بن مودود الطائي «(ت ١٣٦-١٤٨) (٧٥٣-٧٦٥) حيث توفي في البصرة قبل أبي عبيدة» الى الفضل بن كثير. هذه السيرة وإن كانت في الواقع عبارة عن رسالة لكنها أشبه بمذكرة عقائدية حول آراء الاباضية في قضايا القدر والجبر والاختيار.

١٧ – سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وهي رسالة سياسية يدعو فيها أصحابه الى الاستمرار في نشاطهم وعملهم السري.

١٨ – سيرة أبي مودود حاجب الى أبي الحر بن الحصين (أبي الحر كان ضمن الوفد الأباضي للخليفة عمر بن عبدالعزيز ٩٩-١٠١/ ٧١٠-٧١٧ ومن الطبقة الثانية عند الاباضية هذه السيرة رسالة يخبر فيها أبو الحر عن الأسباب التي دعته الى الخروج وترك البصرة وهي الخوف والمتابعة حوله.

١٩ – سيرة عبدالله بن يحيى المعروف بطالب الحق (ت ١٣١/٧٤٨) وهو القائد اليمني الذي ثار ضد الأمويين عام ١٢٩/٧٤٦. هذه سيرة لا تزال مفقودة (البرادي ذكرها)(٢٢).

٢٠ – سيرة أبي مودود حاج بن مودود الطائي. هذه السيرة عبارة عن منشور سياسي يدعو فيها الى الثورة موضحا الفكر السياسي الواجب انتهاجه بالدعوة الى المساواة بين الناس والشورى والانتخاب.

٢١ – سيرة أبي أيوب وائل بن أيوب. هذه السيرة بعنوان «نسب الاسلام» وهي عبارة عن مذكرة تعليمية تتضمن فيها التعاليم الأولية في الاسلام لكن كاتبها ناقش فيها بعض القضايا العقائدية: كالتشبيه ورؤية الله في اليوم الآخر والايمان في القول والعمل.

٢٢ – سيرة سالم بن ذكوان الهلالي. ابن ذكوان هو أحد أعضاء الوفد الاباضي الى الخليفة عمر بن عبدالعزيز. هذه السيرة تعتبر من أهم الكتابات العقائدية في القرن ٢هـ/٨م ليست كمصدر عقائدي عند الاباضية فحسب بل هي كذلك في المصنفات العقائدية الاسلامية لمناقشاتها الآراء العقائدية عند المذاهب الاسلامية الأخرى. ولقد تم تناولها بالدراسة والتحقيق خصوصا من قبل الدراسات الاستشراقية الانجليزية Corne, P وHinds و Cook M و الالمانية van Ess و Zimmerman, F والعربية عمرو النامي. يعتقد Van Ess انها دونت ما بين عامي ٧٢و٧٣.

٢٣ – سيرة أبي عبيدة وأبي مودود حاجب الى أهل المغرب (شمال افريقيا). هذه السيرة هي رسالة لاباضية طرابلس يدعوانهم فيها الى التوحد بعدما حدث النزاع بينهم حول قضية مقتل الحارث بن تليد وعبدالجبار بن قيس المرادي. وكانت الحادثة قبل قيام الامامة الاباضية الأولى في شمال افريقيا ١٤١-١٤٤/٧٥٨-٧٦٢ على يد عبدالأعلى بن السمح المعافري. ناقشت القضية أصول الدين عند الاباضية في الولاية والبراءة والوقوف في محاولة لسد النزاع.

٢٤ – سيرة أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة وأبي مودود حاجب الطائي الى أهل عُمان. هذه السيرة هي رسالة لأهل عُمان حول الخلاف الذي نشأ بشأن ثابت بن درهم وسدوس بن يوسف اللذين اشتريا رجلا حرا من ثابت بن جهري مما أدى الى أن يعلن العلماء البراءة منهما مما أدى الى حدوث انشقاق بين العلماء وبعض القبائل. لكن الذي يتضح من خلال كتابة السيرة أنها دونت بعد وفاة الامام الجلندي بن مسعود ١٣٤/ ٧٥٠ في فترة اضطراب الحياة السياسية في عُمان.

٢٥ – سيرة أبي عبيدة الى الامام عبدالوهاب بن عبدالرحمن بن رستم (ثاني أئمة بني رستم ١٦٨-٢٠٨/ ٧٨٤-٨٢٣) هذه السيرة هي رسالة كتبت من بعد حدوث رفض النكار (يطلق على الذين انكروا إمامة الامام عبدالوهاب بن عبدالرحمن) لامامته تبدي شكوك في موثوقية هذه السيرة إذ يتضح أنها ليست من أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة حيث إن وفاته كانت عام ١٥٠/٧٦٨ قبل عقد الامامة على الامام، كذلك فإن السيرة تشير الى شخص يدعى أبوعبيدة المغربي ويضيف كذلك محمد علي دبوز الى أن السيرة قد تكون من أبي عبيدة عبدالحميد الجناوني من جبل نفوسه في نهاية ق ٢/ ٨ وبداية ق ٣/ ٩.

٢٦ – سيرة خلف بن زياد البحراني (ق ٢/ ٨) خلف يرجع أصله الى البحرين ثم لحق بالامام الجلندي بن مسعود وانضم الى ما يعرف بالشراة وكان أحد قادة الامام في حربه ضد العباسيين. هذه السيرة تعرف بماهية الشراة وآرائها وتناقش الآراء حول المساواة والشورى وهي تعرض فيها الفكر السياسي عند الاباضية في النصف الأول من القرن ٢هـ/٨م كما يرد فيها على أفكار الفرق الاسلامية المتطرفة كالخوارج.

٢٦ – سيرة هلال بن عطية الخراساني (ت ١٣٢). وهلال هو قاضي الامام الجلندي بن مسعود ومن الوفد الاباضي المرسل من البصرة الى عُمان قتل في جلفار مع الامام الجندى. لم أعثر على السيرة ولكن أشير إليها في مجموع السير.

٢٧ – سيرة شبيب بن عطية الخراساني. شبيب يرجع أصله الى خراسان وهو أخ لهلال بن عطية وهما من ضمن الوفد الذي أرسل من البصرة لحقا بالامام الجلندي بن مسعود وحاربا معه لاستقلال عُمان من الدولة العباسية ٧٥/ ١٣٤هـ ثم استقر بعُمان وقام بدور المحتسب بعد وفاة الامام في عُمان. وهذه السيرة يتضح أنها دونت بعد وفاة الامام الجلندي الى اعادة الامامة في عُمان بامامة محمد بن عفان ١٧٧ - ١٧٩/ ٧٩٣-٧٩٥ أي بين ١٤٠-١٦٥/ ٧٥٦-٧٨١. يعتبر هذا العمل من أجمل قطع الأدب السياسي العربي وقد تميزت بالوضوح كما طرحت مصطلحات سياسية وعقائدية متناولة في الجدل العقائدي وهي تجري باتجاه آراء جازمة وكما تعتبر بمثابة خطة عمل للحركة الاباضية في عُمان في ذلك الحين (٢٣).

٢٨ – سيرة شبيب بن عطية الى عبدالسلام (لم أجد له ترجمة) في الرد على الشكاك (الذين يبدون الشكوك في أحقية أهل النهروان) والمرجئة هذه السيرة دونت في ١٦٠/ ٧٨٠ ذلك لأن شبيب توفي قبل ١٧٠/ ٧٨٦. وهي تشبه في الجدل العقائدي سيرة ابن ذكوان في الرد على المرجئة، وهي تحمل في آرائها الربط بين القول والعمل

في الأساس العقائدي وهي كذلك تجمل الى التقارب الفكري بين الاباضية مع الفرق الاسلامية الأخرى كالمعتزلة في الرد على المرجئة.

٢٩ – سيرة الربيع بن حبيب ٧٥-١٧٥/ ٦٩٤-٧٩٢ الى أهل المغرب (اباضية شمال افريقيا). هذه السيرة هي رسالة من الامام الربيع الى اباضية تاهرت بعد الخلاف الذي نشب بينهم في خلافة الامامة لعبدالوهاب بن عبدالرحمن ١٧١-٢٠٨/٧٨٨-٨٢٤ من أبيه بعد قيام ثورة النكار بقيادة يوسف بن فندين . لكن الامام الربيع أوجد الحل في هذا الخلاف ودعم الامام عبدالوهاب في إمامته.

٣٠ – سيرة موسى بن أبي جابر (ت ١٨١/٧٩٧) أحد الأربعة الذين حملوا العلم من البصرة الى عُمان ورأس أهل الحل والعقد من بعد الجلندي الى امامة الوارث بن كعب ١٧٩-١٩٢/٧٩٥=٨٠٨ وله الأثر الأكبر في إعادة الامامة الى عُمان بنصب محمد بن أبي عفان اليحمدي ١٧٧-١٧٩/ ٧٩٣-٧٩٥. والسيرة عبارة عن منشور سياسي يبين فيها ابن أبي جابر الأسباب التي أدت لتنحية محمد بن أبي عفان وخلعه من منصب الامامة.

د – مجموعة السير المدونة في فترة إمامة غسان بن عبدالله الفجحي ١٩٢-٢٠٧/٨٠٨-٨٢٣ وإمامة عبدالملك بن حميد العلوي ٢٠٨-٢٢٦/٨٢٣-٨٤١.

٣١ – سيرة أبي مودود حبيب بن حفص الهلالي (ق٢/٨) الى الامام غسان بن عبدالله . وهي رسالة نصح للامام عند توليه الامامة يدعوه فيها التزام منهج من سبقه من الائمة ونشر العدل والمساواة بين الناس.

٣٢ – سيرة منير بن النير الريامي الى الامام غسان بن عبدالله . منير هو أحد الأربعة الذين حملوا العلم من البصرة الى عُمان باحياء الامامة بعد الامام الجلندي . بالرغم أن هذه السيرة هي رسالة وجهت الامام بنصح إلا انها كذلك حملت في طياتها الكثير حول التعريف بالحال الداخلي في عُمان وصف منهج الشراة وتنظيم الحياة عندهم. إلا أن أهم ما فيها أن الكاتب قد نبه الامام حول بعض الأعمال الوحشية لبعض قراصنة البحر في الخليج والمحيط الهندي آخرها قتلهم لخمسين شخصا ما بين البصرة وغرب عُمان وليس من أحد متتبع لهم في القضاء عليهم(يشير إليهم السالمي بقوله: وهم كفار الهند يقعدون بأطراف عُمان) هذا حمل الامام لبناء أول أسطول عُماني وكان يتكون من سفن الشذاة والغرف، لقد تم القضاء على هؤلاء القراصنة تماما في عهد الامام عبدالملك بن حميد. ان هذه الحادثة بمثابة نقطة تحول وازدياد في استقلال الدولة العمانية عن الدولة المركزية (الدولة العباسية آنذاك) وتوسع في نشر دور الامامة والفكر الاباضي في المحيط الهندي وشرق افريقيا من جانب آخر.

٣٣ – سيرة هاشم بن غيلان (من علماء عُمان عاش في أواخر القرن ٢/٨ وأوائل القرن ٣/٩) الى الامام عبدالملك بن حميد حيث أوضح في رسالته للامام عن وجود بعض دعاة القدرية والمرجئة جلهم في صحار وتوام (منطقة البريمي حاليا) ووجوب اتخاذ ما يلزم ضدهم. في هذه الفترة شهد العالم الاسلامي زيادة توتر الجدل العقائدي ما بين المذاهب الاسلامية وكانت عُمان في هذه الفترة في بداية الازدهار التجاري كما أصبحت من المراكز المتلقية للنقاشات الفكرية والدينية بعد قيام الدولة الامامية الأولى في عُمان.

٣٤ – سيرة الى الامام عبدالملك بن حميد بن هاشم بن غيلان ومحمد بن موسى والأزهر بن علي والعباس بن الأزهر وموسى بن محمد وموسى ومحمد ابني علي وسعيد بن جعفر (هؤلاء العلماء من مدينة ازكي في القرن ٣/٩). هي رسالة نصح وتنبيه للامام عن بعض الناس العاملين معه في الدولة.

٣٥ – سيرة موسى بن علي بن عزرة ١٧٧-٢٣٠ / ٧٨٤-٨٤٥ الى الامام عبدالملك بن حميد، في هذه السيرة يرد على الامام أسئلة وجهها إليه في الجهاد. موسى هو سبط موسى بن أبي جابر تتلمذ على يد هاشم بن غيلان وصار من العلماء المشار إليهم في إمامة عبدالملك بن حميد لكن دوره في الامامة ازداد بامامة المهنا بن جيفر ٢٢٦-٢٣٧/٨٤١-٨٥١ حيث عرف برأس أهل الحل والعقد.

٣٦ – سيرة موسى بن علي الى عبدالملك بن حميد.وهي عبارة عن رسالة من الرسائل المتبادلة بين الامام والعلماء، حيث يطلب موسى من الامام عدم منح بعض المناصب في حكومة الامامة لأشخاص لم يسمهم ولكنها تبين دور العلماء في دولة الامامة العمانية الأولى.

٣٧ – سيرة موسى بن علي الى العلماء والشراة. هذه السيرة عبارة عن منشور ديني من رأس أهل الحل والعقد الى علماء عمان حول الولاية والبراءة وأقسامها في أصول الدين.

د – السير المدونة في إمامة المهنا بن جيفر الفجحي ٢٢٦-٢٣٧/٨٤١-٨٥١ . ولقد توسع الفكر الاباضي آنذاك في نشر الدعوة وفي الدولة الاسلامية، ومن جانب آخر كانت دولة بني رستم ١٦٢-٢٩٧/٧٧٩-٩٠٩ في شمال افريقيا قد بلغت أوجها خصوصا في استخدامها تجارة الصحراء وهذا أدى الى تبادل معرفي في الآراء العقائدية كما هو واضح في بعض السير.

٣٨ – سيرة الامام المهنا بن جيفر الى معاذ بن حرب. هذه السيرة هي رد من الامام على أسئلة وجهها إليه معاذ في أصول الدين والفقه حيث ناقشها الامام من وجهة نظر العقائدية الاباضية ومن هذه القضايا المناقشة: الصفات الالهية ، نفي الشيئية عن الله، نفي رؤية الله في يوم الآخرة، الايمان في القول والعمل، القدر. وفي الفقه: الوضوء في المسح على الخفين، قراءة البسملة في الفاتحة ،

منع الرفع والضم والقنوت في الصلاة ، وصلاة السفر، كذلك من القضايا الاجتماعية مناقشته لقضية الرق والعبودية، وفي الواقع فإن هذه القضية لاتزال موضع خلاف مع بعض المذاهب الاسلامية لكنها تكشف بهذا عن القضايا العقائدية والفقهية المتداولة في الوسط الاسلامي في بدايات القرن ٣ / ٩ . هنالك بعض اشارات في مخطوطة السيفي - نزوى - الى أن كاتبها هو موسى بن علي.

٣٩ - سيرة أبي سفيان محبوب بن الرحيل (آخر أئمة الاباضية في البصرة ، توفي بدايات القرن ٣/ ٩) الى الامام المهنا بن الرحيل بشأن هارون بن اليمان.

٤٠ - سيرة ابي سفيان محبوب بن الرحيل الى أهل حضرموت بشأن هارون بن اليمان.

٤١ - سيرة هارون بن اليمان الى الامام المهنا بشأن أبي سفيان محبوب بن الرحيل.

السير الثلاث أعلاه تشرح التفاعل الاباضي في المحيط الجدلي العقائدي بين المذاهب الاسلامية: كالتشبيه ، ورؤية الله في يوم الآخرة والاعتقاد بالقول دون العمل. لكنها في الحقيقة مهمة للباحثين في الدراسات التاريخية للفرق الاسلامية حيث إن السالمي[٢٤] أضاف بعداً آخر للقضايا المطروحة في هذه السير ذلك أن أهل عُمان وحضرموت أخذوا بآراء محبوب بن الرحيل بينما اباضية اليمن أخذوا برأي هارون بن اليمان. هذا مع الامكان والاحتمال أن يكون أولئك الاباضية مع مرور الزمن أخذوا برأي الزيدية فيما بعد لأن هارون كان من أتباع الشعيبية الذين تتقارب آراؤهم العقائدية مع القدرية.

و - السير المدونة خلال امامة الصلت بن مالك الخروصي ٢٣٧-٢٧٢ / ٨٥١-٨٨٦ في هذه الفترة وصل محمد بن محبوب بن الرحيل (ت ٢٦٠/ ٨٧٤) الى عمان ذلك حيث أصبح له ولأبنائه من بعده أثر في التكوين المعرفي في عُمان في إطار المدرسة التي عرفت فيما بعد بمدرسة المشارقة عند الاباضية . وفي الوقت نفسه فإن المركز الاباضي بالبصرة قد بدأ في الانتهاء الى مدرستين عرفتا: الأولى بالمغاربة (ليبيا، الجزائر ، تونس) والثانية بالمشارقة (عُمان، حضرموت، شرق افريقيا) لكنها اقتصرت على عُمان فيما بعد.

٤٢ - سيرة محمد بن محبوب الى أبي زياد خلف بن عذرة ، هذه السيرة عبارة عن فتوى عن الآراء حول عثمان وعلي ومعاوية وأهل النهروان.

٤٣ - سيرة الامام الصلت بن مالك ومحمد بن محبوب الى أحمد بن سليمان ــ امام حضرموت - هذه السيرة أرسلت لاباضية حضرموت بعد حدوث الخلافات بينهم وبين إمامهم وهي أشبه بمنشور سياسي لجميع أهل حضرموت (لا للامام وحده) لسد الخلاف فيما بينهم. الخلافات التي أوضحتها السير بدأت بعد ترك إمام حضرموت الجهاد وبيعه أشياء تتعلق بأدوات الحرب والسلاح من بيت المال وتفريقها على الفقراء.

٤٤ - سيرة محمد بن محبوب الى أهل المغرب (شمال افريقيا) . هذه السيرة هي رد على أسئلة (فتاوي) لأهل المغرب تتعلق بوضعية الناس وعلاقاتهم مع العاملين والولاة أو بين السلطة والرعية ، هذه السيرة في أطروحتها تقدم مناقشات واسعة في السياسة الشرعية أو ما يسمى بالأحكام السلطانية وهي من الأعمال الاسلامية الأولى المقدمة في هذا المجال ويتضح أنها كتبت لاباضية ليبيا حيث كانت آنذاك الدولة الرستمية لا تزال في الجنوب الجزائري.

٤٥ - سيرة من أهل المغرب للامام الصلت بن مالك، في هذه السيرة المرسلة تتحدث للامام الصلت بن مالك عن النكار ومضادتهم للامام عبدالوهاب بن عبدالرحمن وتناقش المسائل المتعلقة بالامامة والسياسة الشرعية.

٤٦ - سيرة الامام الصلت بن مالك الى الجند المحاربين الى جزيرة سقطرى، هذه السيرة هي منشور سياسي الى جنده قبل رحيلهم لاسترجاع جزيرة سقطرى بعد استيلاء الأحباش عليها ق ٣/ ٩، حيث أرسل الامام أسطوله وطرد الأحباش من الجزيرة. يعد هذا المنشور من الكتابات المهمة في أخلاق السياسة الحربية في الاسلام ومنهجية المعاملة اضافة الى أنها تعتبر وثيقة في التوسع الاقليمي لعمان والامامة في المحيط الهندي.

٤٧ - سيرة الامام الصلت بن مالك الى غسان بن خليد، هذه السيرة هي رسالة توجيهية من الامام لغسان حين ولاه مدينة الرستاق . حيث يشرح له منهج سياسة الحكومة والمعاملات الشرعية التي يجب التزامها في التطبيق على الرعية سواء للمسلمين أو أهل الكتاب.

٤٨ - سيرة عزان بن الصقر الخروصي (ت ٢٦٨/ ٨٨٢) عن قضية خلق القرآن. عزان يعتبر أول عالم فقيه ظهر من بني خروص وهو أحد تلامذة محمد بن محبوب. هذه السيرة هي من الرسائل أو المختصرات العلمية في أصول الدين اضافة الى أنها أقدم مؤلف عُماني (مدرسة المشارقة) في هذه القضية وصل إلينا حتى الآن. الكاتب دعم القائلين بقدم القرآن مما أدى الى جدل طويل حول هذه القضية استمر الى القرن ٩/ ١٥ حتى استقر لهم القول بخلق القرآن. أما اباضية المغرب فقد حسم الموقف معهم بالقول بخلق القرآن من أول الأمر في زمن دولة بني رستم. لتقييم هذه القضية نور الدين السالمي يذكر بأنها وصلت الى عُمان أيام الامام المهنا بن جيفر وجيء بها من البصرة (.. وظاهره الأشياخ توقفوا عن اطلاق القول بخلق القرآن وأمروا بالشد على من أطلق وادخلوه تحت معنى الآية من قوله تعالى : «خالق كل شيء» فيستلزم أنه من جملة الأشياء المخلوقة لكن لا يصرحون نطقا

فرارا من مقالة الجهمية القائلين بحدوث الصفات الذاتية).

٤٩ – سيرة الامـام أبي اليقظـان محمد بـن أفلـح الى أهـل عُمان. أبواليقظان رابع أئمة الـدولة الرستمية ٢٠٨-٢٥٨ / ٨٢٣-٨٧١، وتعتبر هذه السيرة أقدم مؤلف اباضي في قضية خلق القرآن حتى الآن وهي أشبه بالرسائل المختصرة في العقائد الاسلامية وهي تشرح رأي القائلين بخلق القرآن وآراء الاباضية في التوحيد. ما يهم فيها كذلك هو التبادل المعرفي بين مدرستي الاباضية في الآراء العقائدية. من المعروف أن هذه القضية كانت في موقع جدل واسع بين المذاهب والمدارس الاسلامية حيث عـرفت بفتنة خلق القرآن في زمـن المأمون والمعتصـم والـواثق ١٩٢-٢٣٢ / ٨١٣-٨٤٧ مـن الدولة العباسية.

٥٠ – سيرة كتاب الـرضف وحـدوث العالم لأبي المنـذر بشير بن محمـد بـن محبـوب (ت ٢٧٣ / ٨٨٧) ، وهـو مـن أوائل الكتـاب الاباضيين والعمانيين الـذين كتبوا في أصول الفقـه من مؤلفـاته : البستان، والخزانة في ٧٠ مجلـدا على ما يذكر، بالرغـم من أن هذه السيرة مـن الرسـائل المختصرة إلا أنها في الـواقـع أقدم مصنـف عماني في العقيدة وصـل إلينا متكـاملا حتـى الآن وهي تبين آراء مدرسة المشارقة في التوحيد .

٥١ – سيرة كتاب المحاربة لأبي المنذر بشير بـن محمد بن محبوب . هذه السيرة رسالة مختصرة في أحكام الجهاد.

المرحلة الثانية :

تبدأ هـذه المرحلة منـذ خلع الامام الصلـت بن مـالك مـن منصب الامـامـة ٢٧٢ / ٨٨٦ وبدء الحرب الأهليـة الأولى في عُمان، حيـث نصب راشد بن النظر ٢٧٢-٢٧٧ / ٨٨٦-٨٩٠ بـدعم من موسى بـن موسـى (ابن مـوسـى بن علي) والفضـل بن الحواري. هـذه القضية في الواقـع كشفت الوحدة التركيبيـة للمجتمع العماني من حيث التكـوين القبلي ثم التركيبة السكـانية ما بين قبـائل اليمانية والقبائل النـزارية حيـث أدخلتهم في صراع حـول السلطة. كـذلك الفكر الاباضي اصطدم من الناحية الأخـرى بالتنظيم الايديولوجي للامامة من حيث طبيعتهـا وكيفية عزل الامام أو خلعه لكبر السن وللعجز عـن الإدارة حيث إن هذه الفترة أعقبها: أولا: ثـورة بعض العلماء على راشـد بن النظـر وتنصيب عـزان بن تميـم الخروصي ٢٧٧-٢٨٠ / ٨٩٠-٨٩٣ ونشـوب خمس حـروب أهليـة بين القبائل النـزارية والقحطـانية شهدت مقتـل موسـى بن مـوسـى والفضل بـن الحواري وراشد بـن النظر. ثـانيا : تـم القضاء على دولـة الامامـة الأولى في عُمان على يد محمـد بـن نور (العمانيـون يطلقـون عليه ابـن بور) والي البحـرين في عهـد المعتضد العبـاسي ومقتل الامـام عزان بن تميم في ٢٨٠ / ٨٩٣، وهـذا بطبيعة الحال وضع عُمان تحت السيطـرة العباسيـة ثم القرامطـة ومن بعـدهم البـويهيون وبنـو مكـرم. ثالثـا : المنـاقشات العنيفـة بين العلماء العمانيين تأثرا بالأحداث السياسية التي عصفت بعمان عقب عزل الامام الصلت بن مالك ، أدت الى ذلك انقسـامات سياسية وفكرية تبلورت عنها ثلاث مدارس أو تكتلات سياسية وفكرية هي:

١ – المدرسة الرستـاقية وهي التي أيـدت الامام الصلت بن مـالك وهاجمت الثـوار بعنف لخلعهـم الصلت من الامـام ومن جـانبها تبنت آراء وأفكارا حول طبيعة الامامة بمنظور يقترب من التطرف.

٢ – المدرسة النزوانية وهي المدرسة التـي تبنت أفكارا معتدلة بين الامام والمعـارضة من الثوار حيـث حاولت التـوفيق بين الآراء في القضية.

٣ – وجهة النظر التـي عبرت عن موقف الثوار أو المعـارضة التي أطاحـت بالامـام الصلت بـن مالك بـزعامـة موسـى بن مـوسـى والفضل بن الحواري.

هذه المدارس أوبمعنى آخر التكتلات السيـاسية الفكرية نسبت الى مـدينتي نـزوى والرستـاق لكنها لا تعبر بـالضرورة عن مسكـن العالم أو الفقيه في الانتساب وإنما هو للتعارف الاصطلاحي بينهم في تبني وجهات النظر بل أحيانا قد يتبنى التلميذ ما يخالف شيخه في الرأي حول هذه القضية. في الـواقع فإن المنظور الأولي يشير الى قضية صراع وانشقـاقات داخل المجتمع العماني لكـن في الحقيقة فإن هذه التكتلات تجاوزت إمامة الصلت كمحور مبدئي للمناقشة الى آراء سياسيـة وفكرية واسعة في السيـاسة الشرعية والامـامة وإشكالياتها وقضية السلطة والـرعية .لقد عبرت هذه المدارس عن وجهات نظرها من خلال هذه السير والكتـابات، لكنها بالمقابل (في هذه المرحلة) أوضحت التغير الأسلوبي عند المؤلفين وكتاب السير العمانيين في كتابـاتهم إضافـة الى أن كتابـة السير في هذه المرحلـة انتهجت أربعـة أساليب في كتابتهـا: أن تكون رسـائل متبـادلة بين أصحـاب المدرستين، أو مذكـرات أشبـه بالمؤلفـات المختصرة أو منشورات أو فتـاوى. من المهم أن نـوضح أن هـذا الجدل استمر لقـرون حتى ٧ / ١٣ لـذلـك تم حصر الفترة الـزمنيـة من خـلال الموضوع بنـاء على مناقشتهـا لهذه القضية. السير الآتيـة مقسمة على حسب مدارسها ووجهة النظر المعبرة عنها:

أ – المدرسة الرستاقية:

٥٢ – سيرة كتـاب الأحـداث والصفات لأبي المؤثـر الصلـت بـن خميس الخروصي (ت ٢٧٨ / ٨٩١)، أبي المؤثر تتلمذ على محمد بن محبـوب ويعتبر من المبلـورين لفكـر المدرسـة الرستـاقية . هـذه السيرة هي مـذكرة في الرد على آراء المعـارضة الـذين كانـوا ضد الامام الصلت بن مالك من خلال عرض آرائهم والتهم التي ذكرت حـول الامام. وتـأتي أهميـة السيرة في أنها من أوائل السير التـي دونت بين العلماء الـذين أيـدوا الامام والمعارضـة ، ثم أنها كـذلك تعتبر بـداية في النـوعيـة الأسلوبيـة في تـدويـن السير وهي مـن الشواهـد الأولية المعتبرة لهذه الفترة. لكن أهميتها تكمـن في بحثها

وتطرقها لمناقشة الامامة كنظام وفكر سياسي.

٥٣ – سيرة كتاب البيان والبرهان على من قال بالشاهدين. لأبي المؤثر الصلت بن خميس. هذه السيرة كتبها المؤلف بعد كتابته لسيرة الأحداث والصفات لأن الكاتب يشير ويقتبس من السيرة السابقة . وهو يناقش أخطاء المعارضة التي ارتكبوها خلال عقدهم لامامة راشد بن النظر، وذلك من الشهود الذين عقدوا الامامة. من المهم الاشارة الى ربط الجانب العقائدي بالفكر السياسي بين المذاهب الاسلامية في هذه الفترة الزمنية، فالسيرة ناقشت طبيعة الامامة كناحية عقائدية في ذاتها قبل أن تكون أمرا سياسيا.

٥٤ – سيرة أبي المؤثر الصلت بن خميس. السيرة هي من الرسائل المختصرة في أصول الدين يتضح من كتابتها أنها دونت في بداية منتصف القرن ٣/ ٩ تضمنت آراء العقائدية عند مدرسة الاباضية المشارقة والاختلافات العقائدية بين المذاهب الاسلامية. تحتوي السيرة على ١٢ فصلا : في الرد على الجهمية والجبرية، في التوحيد ، في القدر ، في الأسماء والصفات، في إثبات الوعيد، في أسماء أهل الكبائر، في قتال أهل البغي والجبابرة، في ذكر الاختلاف في أصحاب النبي عليه الصلاة والسلام، ذكر فرق الناس، ذكر أصحاب من يبرأ منه من أصحاب الرسول ﷺ ، ذكر أئمة المسلمين من أصحاب النبي ﷺ ومن بعدهم ذكر الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في الولاية والبراءة.

٥٥ – سيرة في الحدث الواقع بعمان لأبي المنذر بشير بن محمد بن محبوب (ت ٢٧٣/ ٨٨٧)، أبي المنذر يظهر في كتابته أقل تشددا من أبي المؤثر في آرائه ضد المعارضة . وهو في رده يحاول التقصي للاسباب الحقيقية المؤدية الى سقوط الامامة التي أدت الى الحرب الاهلية في عمان.

٥٦ – سيرة أبي المنذر بشير بن محمد بن محبوب(مختصر من كتابه ؟) . والسيرة رد على سؤال وجه اليه عن رأيه حول هذه القضية . وهي بشكل عام تتحدث بطريقة سرد الحدث للأسباب المؤدية الى خلع الامام الصلت وتنصيب المعارضة لراشد بن النظر وذلك لمعاصرته تطور الحدث من الامام الصلت حتى بدايات وقوع الحرب الأهلية في عمان.

٥٧ – سيرة أبي قحطان خالد بن قحطان (ت. أوائل القرن ٤/ ١٠)وله مؤلف فقهي جامع أبي قحطان «أغلبه مفقود» . هذه السيرة من أهم المصادر التاريخية المعتمد عليها حول تلك الفترة ، وان كان كاتب السيرة من المؤيدين للامام الصلت وضد المعارضة خصوصا موسى بن موسى الا أنها كانت مدونة أولا: للأحداث التي تلت الحرب الأهلية حتى وصول محمد بن نور (يعرف عند العمانيين بابن بور) ثانيا: الأئمة الذين جاءوا من بعد وصول القرامطة الى عُمان. كذلك تحتوي على مقتبس من رسالة للأمام الصلت بن مالك الى صديق له يدعى محمد بن سنجه حول التطورات التي حدثت حتى أدت الى خلعه من الإمامة.

٥٨ – سيرة أبي قحطان خالد بن قحطان الى الأزهر بن محمد بن جعفر. هذه السيرة من المراسلات المتداولة بين رؤساء المدرستين في بداية القرن ٤/ ١٠. وأبو قحطان يعرض فيها آراء علماء المدرسة الرستاقية على الأزهر بن محمد الذي خلف والده في عمادة المدرسة النزوانية.

٥٩ – سيرة مالك بن غسان بن خليد الى أبي عبدالله بن محمد بن روح (أوائل منتصف القرن ٤/ ١٠). وهذه السيرة كذلك من المراسلات المتداولة بين المدرستين وهي تحتوي في مضمونها على آراء علماء المدرسة الرستاقية في القضية والأحداث التي تلت الحرب الأهلية. كما حاول الدفاع عن وجهة نظر الفضل بن الحواري في القضية بالرغم من كونه من العلماء المؤيدين للمعارضة حيث أورد بعض الشواهد الدالة على ذلك من سرده لبعض الأحداث ومراسلات الفضل.

٦٠ – سيرة أبي محمد عبدالله بن بركة (منتصف القرن ٤/ ١٠) ، ابن بركة يعتبر من كبار علماء الأصوليين عند الاباضية ومؤلفه «الجامع» من أهم وأوائل المصنفات العمانية (مدرسة المشارقة) في أصول الفقه. تتلمذ على الامام أبي القاسم سعيد بن عبدالله وأبي مالك غسان بن الخضر من مصنفاته: التقييد ، التعارف، الاقليد، المبتدأ، ولقد عاصر ابن بركة أبا سعيد محمد بن سعيد الكدمي ٣٠٥–٣٥٥ /٩١٧–٩٦٦ من علماء المدرسة النزوانية ومؤلفه كتاب الاستقامة حاول مناقشة الآراء في القضية وكان ردا على آراء المدرسة الرستاقية، مما زاد حدة الصراع بين المدرستين مكونا نهجا سياسيا وفكريا مما أثر من بعد على الحياة السياسية والعلمية في عُمان. هذه السيرة هي رسالة (المرسل إليه غير معروف) ردا على سؤال حول القضية مدعما آراءه بالناحية المنطقية أكثر من الأدلة النقلية. ابن بركة في كتابته لهذه السيرة يرد على آراء أبي سعيد.

٦١ – سيرة كتاب الموازنة لابن بركة وهي عبارة عن رسالة مختصرة تحاول الموازنة بين جميع الآراء ذات الشأن في القضية لكن الكاتب يبدي ميلا للمدافعة عن آراء مدرسته وقد تكون كتبت بعد كتابة أبي سعيد لكتاب الاستقامة. تميزت بعرض الآراء بربط القضية بالآراء الأصولية فأعطى للقضية تميزا بموضوعيته في العرض.

٦٢ – سيرة ابن بركة هذه السيرة هي أشبه ما تكون بفتوى يروي فيها الكاتب ما أثره عن رأي شيخه ابي مالك غسان بن الخضر في القضية.

٦٣ – سيرة السؤال في الحدث الواقع بعمان أو سيرة الحجة على من أبطل السؤال في الحدث الواقع بعمان لأبي الحسن علي بن الحسن البسيوي (أواخر منتصف القرن ٤/ ١٠). أبو الحسن

تتلمذ على أبي محمد عبدالله بن بركة، وله مؤلفات عدة منها : جامع البسيوي ثم اختصره الى مختصر البسيوي في الفقه. هذه السيرة هي مذكرة حول قضية الأحداث التي تلت خلع الامام الصلت بن مالك، بدأ الكاتب في أطروحته من مبدئية السؤال في الاهتداء الحقيقة الشيء الموجب في عقيدة الانسان ثم ربط التساؤل بموضوع بحثه حول القضية.

٦٤ – سيرة أبي الحسن البسيوي في الرد على محمد بن سعيد (أبي سعيد الكدمي) ، السيرة هي رسالة في الرد على آراء أبي سعيد ، ويتضح منه أنها دونت بأمر شيخه ابن بركة في حدث القضية.

٦٥ – سيرة (غير معروفة الكاتب ولا زمن تدوينها) ويتضح أنها أرسلت لشخص يدعى أبوعلي لكن الكاتب غير معروف . لكن يتضح من السيرة أنها دونت بعد أبي الحسن البسيوي في أواخر القرن ٥/١١ لأبي علي الحسن بن أحمد الهجاري (ت٥٠٢/١١٠٨).

٦٦ – سيرة (غير معروفة الكاتب وزمن تدوينها) وهي عبارة عن فتوى ردا على أسئلة أرسلت الى الكاتب يعرض الكاتب خلالها آراء المدرسة الرستاقية.

ب – المدرسة النزوانية :

٦٧ – سيرة الأزهر بن محمد بن جعفر (في أواخر القرن ٣/ ٩ وبداية القرن ٤/ ١٠) وهو ابن محمد بن جعفر مؤلف الكتاب الفقهي الشهير جامع ابن جعفر الذي يعتبر من أقدم المصنفات الفقهية العمانية وأحد العلماء المؤسسين للمدرسة النزوانية الموصوفة بالاعتدال في القضية. السيرة هي مذكرة سياسية يدعو الكاتب فيها أهل عُمان الى تفهم أكثر تعقلا لطبيعة القضية موضحا الأسباب التي أدت الى خلع الامام الصلت من خلال عرض آراء بعض العلماء في القضية.

٦٨ – سيرة أبي عبدالله بن محمد بن روح بن عربي الكندي (أواخر القرن ٣/ ٩ وبداية القرن ٤/ ١٠) الى أبي محمد عبدالله بن محمد بن محبوب (من المدرسة الرستاقية ووالد الامام سعيد بن عبدالله ٣٢٠–٣٢٨/٩٣٢–٩٣٩) كلاهما يعتبران من كبار علماء المدرستين . السيرة كتبت بعد مقتل الامام عزان بن تميم ٢٨٠/٨٩٣ موضحة الأيدي المتضلعة في القضية التي أدت الى انهيار الامامة، السيرة كذلك جمعت آراء بعض العلماء الذين شاركوا في القضية محاولا ايجاد المخرج والحلول لها .

٦٩ – سيرة أبي عبدالله محمد بن روح الى عمر بن محمد بن عمر. هذه السيرة عبارة عن فتوى في الولاية والبراءة.

٧٠ – سيرة أبي عبدالله محمد بن روح . السيرة هي فتوى في القضية. ابن روح يرى أن الفكر لابد أن يقوم على العقيدة التي لا تتم إلا بالمعرفة وهي الطريق الى الحقيقة.

٧١– سيرة من أبي الحسن محمد بن سنجه (أواخر القرن ٣/ ٩) . وهي فتوى ومن المهم فيها إشارة ابي الحسن في تبرير مفهوم القضية أنها هي أبعد من الاعتقاد من أن القضية تمس عقيدة المرء بل هي أقرب الى الحدث السياسي العام.

ج – وجهة النظر المعبرة عن المعارضة:

٧٢ – سيرة تنسب الى الفضل بن الحواري (ق. ٣/ ٩) هو أحد العلماء الذين قادوا المعارضة ضد الامام الصلت في الحرب الأهلية وله مؤلف فقهي « جامع الفضل بن الحواري». هذه السيرة تعبر عن الاسباب الدافعة لدعم إمامة راشد بن النظر والأسباب التي أدت الى عزل الامام الصلت بن مالك من الامامة.

٧٣ – سيرة الفضل بن الحوارى الى راشد بن النظر، وهي رسالة تحتوي أولا : على البراهين الداعمة على صحة إمامته ثانيا : البواعث التي أدت الى الاطاحة وخلع الصلت من الامامة.

المرحلة الثالثة :

المرحلة الثالثة لكتابة السير تبدأ من ٣٢٠/٩٢٣ الى ٥٤٩/ ١١٥٤ أي خلال فترة الامامة الثانية بعمان. هذه الفترة تميزت في مراحل التاريخ العماني بالآتي:

١ – وقوع عُمان تحت سيطرة القوى الخارجية حيث بدأت أولا بالدولة العباسية (٢٨٠–٣٢٠/٨٩٣–٩٢٢)، ثم تبعها القرامطة الذين حاولوا السيطرة على عُمان عدة مرات أولاها بقيادة ابي سعيد الجنابي ٢٩٤/٩٠٥–٩٠٦ ، ثم تلتها الحملة الثانية ٣٠٥/٩١٧، ثم الحملة الثالثة وهي أكبرها بقيادة أبي طاهر الجنابي بعد انسحاب القوات العباسية ٣١٨/ ٩٣٠ – ٩٣١ استمرت سيطرتهم الى ٣٢٧ / ٩٤٢– ٩٤٣. أما القوة الثالثة هم البويهيون في زمن أحمد، بن بويه (معز الدولة) ٣٥٤/٩٦٥ ثم محاولته الثانية ٣٥٥ / ٩٦٦ ، ثم آخرها ٣٦٣ / ٩٧٣ وآخرها السلاجقة، التي اعقبتها ثورة العمانيين وطرد القوى وإعادة الامامة ثانية. وعلى العموم يتبين أن القرن ٤/ ١٠ تميز بتصاعد القوى الخارجية في محاولة السيطرة على عُمان.

٢ – الازدهار البحري والتجاري للمدن العمانية الساحلية حيث أصبحت محطات للجذب التجاري، مدينة صحار وصفت: «أعمر مدينة بعمان وأكثرها مالا ولا تكاد تعرف على شاطيء البحر بجميع بلاد الاسلام مدينة أكثر عمارة ومالا من صحار». وعُمان مصدر انتاج سلع تجارية عدة مما هيأها للعب دور تجاري واسع مع التجارة الآسيوية والعربية : «التمر، الفواكه المجففة، الخيول، النحاس، العنبر»، وصحار المحطة التجارية والميناء الرئيسي ذو الغنى الواسع ومركز الربط بين الشرق الأقصى والهند من جانب والشرق الأدنى وأوروبا من جانب آخر كذلك المدن التجارية العمانية : دما (السيب حاليا)، صور ، قلهات لعبت دورا في هذه التجارة البحرية. بلاشك كانت هذه بواعث لتفاعل الحياة

الاجتماعية العمانية بالمجتمعات والحضارات الأخرى.

٣ - الامامة في عمان أصبحت بضعف بعد الحروب المتواصلة مع القوى الخارجية فلم تعد بمقدورها تحقيق الوحدة المتكاملة كالامامة الأولى وأكثر الأئمة الذين برزوا من أئمة الدفاع.

لكن الأمر المعني المتمثل في الفترة ذاتها هوالمرونة في المجتمع بشكل عام في التعامل مع القضايا الطارئة مع القوى الأخرى ذلك أن مسالك الدين التي أبرزتها الايديولوجية الاباضية في هذه الفترة المتمثلة في العلاقة الممكنة بينها وبين القوى الأخرى وهي: إمامة الظهور وإمامة الدفاع، وإمامة الشراء ، وإمامة الكتمان حاولت أن تبقي النفس الاستقلالية في المجتمع .كذلك يظهر بأن الخلاف بين المدرستين النزوانية والرستاقية مازال مستمرا، وان المدرسة الرستاقية كان لها دور أوسع في الحياة السياسية في تعيين الأئمة . السير الآتية قد قسمت حسب الفترات:

أ - السير المدونة ما بين إمامة الامام أبي القاسم سعيد عبدالله ٣٢٠-٣٢٨/٩٣١-٩٤٠ الى إمامة الامام الخليل بن شاذان ٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣.

٧٤ - سيرة أبي الحواري محمد بن أبي الحواري بن عثمان (أواخر ق. ٣/ ٩ وبداية ق ٤ / ١٠) الى أبي عبدالله ، أبي عمرو ، أبي يوسف محمد بن عبدالله ، أحمد بن سليمان، محمد بن عمر، عبدالرحمن بن يوسف وأهل حضرموت ، أو الحواري من كبار فقهاء عصره من مؤلفاته : تفسير ٥٠٠ آية ، جامع أبي الحواري . السيرة هي رد على أسئلة توجهوا بها الى أبي الحواري عن الجلندانيين (الأسرة الحاكمة في عُمان حتى ٨٣/ ٧٠٢) الذين ثاروا في زمن الامام عبدالملك بن حميد، الامام المهنا بن جيفر.

٧٥ - سيرة الامام ابي القاسم سعيد بن عبدالله بن محمد بن محبوب (٣٢٠-٣٢٨/ ٩٣١-٩٤٠ الى الأمير يوسف بن وجيه - والي العباسيين - السيرة كتبت عن أخلاق الحرب والتزاماتها وذلك بعد انتصار الامام ودخول نزوى وسلب أحد جنده، غلق باب ليوسف بن وجيه حيث دعاه الامام لارجاع غلق الباب لتحريم سلب أموال المسلمين.

٧٦ - سيرة أبي عبدالله محمد بن زائدة (النصف الأول من القرن ٤/ ١٠) الى ابي ابراهيم محمد بن سعيد بن أبي بكر الازكوي. الكاتب من العلماء الذين عقدوا الامامة للامام أبي القاسم سعيد بن عبدالله. (لم أعثر على هذه السيرة حتى الآن ولكنها ذكرت في (اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان (ج ١، ٤٣٥).

٧٧ - سيرة أبي الحسن البسيوي عن حرب الامام حفص بن راشد مع المطهر بن عبدالله قائد الحملة البويهية الى عُمان، وعلى ما يذكر ابن الاثير أنها في زمن عضد الدولة سنة ٣٦٣/٩٤٧. نور الدين السالمي ذكر أن الحادثة في اعتقاده وقعت في زمن الامام حفص بن راشد ٤٥٥-٤٧٢/١٠٦٢-١٠٨٨ وهو ابن الامام راشد بن سعيد ٤٢٥-٤٥٥/١٠٣٣-١٠٦٢. اضافة الى أن المصادر العمانية لا تذكر شيئا عن حفص بن راشد مما دعا السالمي الى التشكيك في رواية ابن الأثير. لكن بالنظر الى السيرة قد تتكشف لنا أمور عدة: أولا : يمكننا الاعتقاد بأن الامام حفص بن راشد تولى الامامة بعد الامام راشد بن الوليد ٣٢٨-٣٤٢/ ٩٤٠-٩٥٤ مما قد يضيف الى سلسلة الأئمة إماما جديدا ذلك أن أبا الحسن البسيوي عاش في أواخر (ق.٤/ ١٠) بينما الامام حفص بن راشد المعروف في تسلسل الأئمة (ق.٥/ ١١) تولى بعد وفاة والده الامام راشد بن سعيد ٤٢٥-٤٤٥ مما يحملنا الى الاحتمال بأن هذا الامام هو ابن الامام راشد بن الوليد ثانيا: ان الامام المذكور عين في الامامة مرتين لذلك فإن أبا الحسن سعى الى التشكيك في العقد الأول لامامته . ثالثا : انه في هذه الفترة ظهرت ثورة عمانية ضد البويهيين بغية الاستقلال. والسيرة جديرة بالملاحظة لأنها تغطي الأحداث من إمامة راشد بن الوليد الى امامة الخليل بن شاذان (٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣) ، مما تعكس لنا المعلومات عن هذه الفترة المجهولة وهو ما يشير اليه زيمرمان وكورن في تعليقهما عن السيرة.

٧٨ - سيرة في التوحيد والامامة كيف هي؟ لأبي الحسن البسيوي ، السيرة هي بحث مختصر حول العقيدة بين المذاهب الاسلامية والاختلافات العقائدية فيما بينها حول الفرق الاسلامية خصوصا عن : الخوارج ، والمرجئة، والقدرية، والمشبهة والمجسمة.

٧٩ - سيرة ابي الحسن البسيوي لداعية من حضرموت . السيرة هي رد على سؤال توجه به أهل حضرموت في متطلبات السلاح. مما يبين ان في حضرموت امامة الدفاع.

ب - في ٤٠٧/١٠١٦ تمت للامامة من جديد توحيد عُمان وإجلاء القوى الخارجية في زمن الامام الخليل بن شاذان ٤٠٧-٤٢٥/١٠١٦-١٠٣٣ (حفيد الامام الصلت بن مالك) ومن بعده الامام راشد بن سعيد اليحمدي. ومن جانب آخر شهدت هذه الفترة ازدهارا تجاريا وبحريا في عُمان، كذلك توسع دور الامامة العمانية في المحيط الهندي وشرق افريقيا حضرموت واليمن.

٨٠ - سيرة موسى بن أحمد، أحمد بن محمد ، الحسن بن أحمد، عمر بن محمد وراشد بن محمد الى أبي عبدالله محمد بن صلهام (وزير الامام خليل بن شاذان) . السيرة كتبت من العلماء المذكورين الى الوزير في انتقادات منهم لبعض القائمين في حكومة الامام.

٨١ - سيرة أبي الحسن بن أحمد النزواني (قاضي الامام) ردا على رسالة (لم تذكر المرسل إليه). قد تكون ردا على السيرة السابقة.

٨٢ - سيرة لأهل خوارزم . السيرة يتبين أنها دونت ما بين

٤/ ١٠. وهي تحتوي على آراء العقيدة والتوحيد.

٨٣ – سيرة لأهل خراسان ٤/ ١٠ . السيرة كتبت من علماء عُمان ردا على جواب يحتوي أسئلة من خراسان.

٨٤ – سيرة أبي ابراهيم سلمة بن مسلم العوتبي الى علي بن علي وأخيه الحسن بن علي من بعد حدوث الخلاف بينهما في كلوة (مدينة شرق كينيا).

٨٥ – سيرة أبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي (أوئل منتصف القرن (٥/ ١١). ابي المنذر هو أحد مشاهير الكتاب والمؤرخين العمانيين أشهر أعماله كتاب الانساب وهو حفيد العلامة ابي ابراهيم سلمة بن مسلم العوتبي (أوائل ق. ٤/ ١٠) مؤلف كتاب الضياء في ٢٤ مجلدا وهو من أهم المؤلفات الفقهية العمانية. السيرة هي في العقيدة والتكاليف الشرعية وهي رد على معارض له في آرائه العقائدية.

٨٦ – سيرة السؤال في الولاية والبراءة . السيرة قد تكون كتبت في القرن ٥/ ١١ ويشار إليها في بعض الكتب بعنوان «كتاب الصلح» وهي تبحث في موضوع الولاية والبراءة والأسباب الداعية إليه.

٨٧ – سيرة (غير معروفة الكاتب) يتضح أن كاتبها من شيوخ المدرسة الرستاقية في القرن ٥/ ١١ السيرة عرفت أولا بأحداث الحرب الأهلية ثم من بعد موضوع الولاية والبراءة.

٨٨ – سيرة في الولاية والبراءة ليوسف بن سعيد بن يوسف العماني سنة ١١١٨/٥١٢ يتبين من السيرة أن صاحبها من المدرسة النزوانية يدعو فيها الى الوحدة والانسجام بين الفئات المتصارعة.

٨٩ – سيرة الامام راشد بن سعيد اليحمدي عن قادة الحرب الأهلية موسى بن موسى وراشد بن النظر. السيرة عبارة عن منشور أو بيان سياسي من الامام بتوقيع العلماء الذين معه من أهل الحل والعقد، كتب بقرية سوني (العوابي حاليا) يوم الخميس ١٤ شوال ٤٤٣/ ١٠٥٢ وهي تعتبر من أهم البيانات التي صدرت عن الأئمة في قضية خلع الامام الصلت وقادة الحرب الأهلية حيث حاولت جمع الناس وتوحيدهم على أمر يتفقون عليه في القضية.

٩٠ – مجموعة سير من الامام راشد بن سعيد الى ولاته:

١ – سيرة الى أبي المعالي محمد بن قحطان بن القاسم قبل توليه على صحار.

٢ – سيرة الى أبي محمد عبدالله بن سعيد قبل توليه على منح.

٣ – سيرة الى موسى بن نجاد قبل توليه على منح، أدم، سناو.

السير الثلاث عن بيانات من الامام الى ولاته عن السياسة المنتهجة والأخلاقيات الواجب الالتزام بها من حيث العدالة بين الناس والمساواة وحسن الخلق وهي بأسلوب الدعوة والنصح لهم.

٩١ – سيرة الامام راشد بن سعيد لأهل المنصورة (عاصمة أرض السند قديما) . ناقش الامام بعض القضايا العقائدية لكنها، السيرة ،تعبر عن التوسع الاقليمي والمعرفي خلال القرن ٥/ ١١ وعن العلاقة مع جنوب شرق آسيا وذكرت العلماء المرسل إليهم.

ج – السير المدونة في أواخر الامامة الثانية بعمان.

٩٢ – سيرة توبة الامام راشد بن علي ٤٧١ –٥١٣/ ١٠٧٨ –١١١٩ على عمل القاضي ابي علي الحسن بن أحمد بن الهجاري.

وهذه السيرة هي توبة أدلى بها الامام عن سلوكيات قاضيه وأحد قادته والتبرؤ من أعماله التي قام بها. كتبت السيرة ١١ ربيع الآخر ٤٧٢/ ١٠٧٩ وفي نسخة ٤٩٢/ ١٠٨٨.

٩٣ – سيرة جواب من أبي عبدالله محمد بن عيسى السري (ت. ٤٧٢/ ١٠٧٩) الى الامام راشد بن علي عن التوبة التي أدلى بها للعلماء وهي رد من أبي عبدالله بعد سؤال الامام له.

٩٤ – سيرة شروط شرطها القاضي أبو عبدالله محمد بن عيسى السري على الامام راشد بن علي . هذه الشروط تحتوي على شروط شرطها العلماء على الامام خلال توليه الامامة.

السير الثلاث السابقة تبين ضعف الأئمة الذين أتوا من بعد حفص بن راشد والحالة السياسية المضطربة في عُمان.

٩٥ – سيرة في الفرق بين الامام العالم وغير العالم لأبي عبدالله محمد بن عيسى السري. السيرة هي مذكرة عن السياسة والنظم الشرعية. تظهر منها أنها الفت بعد ضعف الامامة وظهور أئمة ضعاف أغلبهم من أئمة الدفاع. ولكنها في الواقع من الكتابات المميزة حول السياسة الشرعية توضح ماهية حاكم الأمة وتصرفات الامام الشرعية. اضافة الى بحثها ثلاث نقاط : الأولى : اذا كان الامام في موضع من الشك والريبة الثانية: والشروط والمميزات الواجب توافرها فيه. ثالثا : اذا احتاج الامام الى تفسير أو شرح وهو جاهل به.

٩٦ – سيرة أبي زكريا يحيى بن سعيد بن قريش الهجاري (ت. ٥٠٢/ ١١٠٨) الى عبدالله بن محمد بن طالوت. أبوزكريا من أشهر المؤلفين والفقهاء العمانيين ، أشهر مؤلفاته كتاب الايضاح في الأحكام وكتاب الامامة . هذه السيرة هي رد منه لابن طالوت بعد انتقاده دولة الامامة حيث يبدي أبو زكريا اعتراضه على أبي طالوت . لكن لا يتضح من السيرة الفترة الزمنية المكتوبة فيها والتعريض وبأي إمام كان التعريض . ولكن يمكن الاعتقاد في زمن حفص بن راشد ٤٥٥–٤٧٢/ ١٠٥٤–١٠٧٩ أو راشد بن علي ٤٧٢–٥١٣/ ١٠٧٩–١١١٩.

٩٧ – سيرة أبي زكريا يحيى بن سعيد بن أحمد (ت.٤٧٢/ ١٠٧٩) الى أبي عبدالله محمد وأبي بكر أحمد ابني النعمان بن محمد وأهل حضرموت. السيرة ردا على جواب من اباضية أهل حضرموت عن قضايا سياسية يواجهونها وهي

تظهر بعض التعارضات الدينية بين المذاهب في القرن ٥/ ١١. لكن المهم في السيرة أن أبا زكريا دعاهم الى اتخاذ مبدأ التقية في تعرضاتهم مع إن هذا قلما يؤخذ به في الفكر الاباضي.

٩٨ - سيرة أبي بكر أحمد بن عمر المنحي (ت ٤٩٦/ ١١٠٣) وهي عبارة عن فتوى في عقد الامامة حيث تعتبر بأن الامام إذا رضي به بين الناس لا يحتاج الى عقد.

٩٩ - سيرة نجاد بن موسى نجاد المنحي (ت ٥١٣/ ١١١٩) وهو ابن موسى بن نجاد وكذلك جد للامام أبي المعالي بن موسى بن نجاد ٥٩٤-٥٩٧/ ١١٩٧-١٢٠٠ وعائلتهم تنسب الى المدرسة الرستاقية . وله مؤلف كتاب الأكلة في حقائق الأدلة. السيرة هي رسالة علمية في أصول الدين ردا على رسالة الاستعداد فيما لا يسع المكلف جهله لابن التاج. وهي من الرسائل والمطارحات بين المذاهب الاسلامية في القرن ٦/ ١٢.

١٠٠ - سيرة عبارة عن آثار تحتوي على فتوى من علماء المدرسة النزوانية كتبت من أبي محمد بن الحسن بن الوليد ٦/ ١٢ أغلبها مقتبس من بعض السير المتقدمة خصوصا سيرة بن روح.

١٠١ - سيرة كتاب التخصيص لأبي بكر أحمد بن عبدالله بن موسى الكندي (ت. ٥٥٧/ ١١٦١) . أبوبكر من أشهر المؤلفين والعلماء وكتبه من المراجع الأولى في المدرسة الاباضية ومؤلفه الشهير المصنف في ٤٢ مجلدا وهو كذلك مرجع عن الحياة الاجتماعية والتاريخية في عُمان حتى القرن ٦/ ١٢ ومن مؤلفاته كذلك: الجوهر المقتصر في المنطق والفلسفة، الذخيرة في علم الكلام ، الاهتداء ومؤلفات أخرى. وقد تزامن معه من عائلته علماء آخرون منهم محمد بن ابراهيم الكندي مصنف كتاب بيان الشرع في ٧٢ مجلدا ومحمد بن موسى الكندي مؤلف كتاب الكفاية في ٥١ مجلدا وهم من أصحاب المدرسة الرستاقية في السيرة يناقش الكاتب المنطق الأصولي في الخصوص والعموم وتطبيقه على الجانب العقائدي في الولاية والبراءة.

١٠٢ - سيرة في ادعاء المتولي للولاية في موضوع الولاية والبراءة . كاتب السيرة غير معروف ولكنه يتبين من النص أنه من المدرسة النزوانية كتب في القرن ٦/ ١٢. وهي لا تحتوي على مقدمة أو خاتمة للنص.

١٠٣ - سيرة أبي المعالي كهلان بن موسى بن نجاد (أوائل القرن ٦/ ١٢) أبو المعالي هو والد الامام موسى بن أبي المعالي ٥٤٩-٥٧٩/ ١١٥٤-١١٨٤ ، السيرة هي رسالة توبة بأسلوب أدبي وهي تدل على التأثر الكتابي في المواعظ والحكم الذي شاع في ذلك الوقت.

١٠٤ - سيرة الامام محمد بن أبي غسان الى أهل العقر (حي من مدينة نزوى) ينصحهم فيها. الكتاب القدماء من العمانيين يطلقون على النص الملحمة ، وفي الواقع تغير الأسلوب الكتابي واضح في نص السيرة الى الجاني الأدبي عن الجانب الديني. لكن وجدت النص نفسه كسيرة من الملك محمد بن مالك الى الامام موسى بن أبي المعالي بن نجاد قبل الحرب بينهما ٥٧٩/ ١١٨٤. لعدم وجود المصادر التاريخية للفترة يصعب التمييز أو الترجيح بينهما ، لذلك يعتقد البعض بأن محمد بن أبي غسان ما هو إلا الملك محمد بن مالك.

١٠٥ - سيرة محمد بن مالك بن شاذان (الأمير السابق) الى سعيد بن راشد بن علي (قد يكون ابن الامام راشد بن علي)، السيرة كتبت في النصف الأول للقرن ٦/ ١٢. والسيرة توضح توعدا من محمد بن مالك لسعيد بن راشد حيث يصفه بالعمل المشين والكذب. وهي من جانبها توضح فترة الانقسام الداخلي في عُمان بين أئمة وأمراء.

١٠٦ - سيرة أبوبكر أحمد بن محمد بن صالح (ت. ٥٤٦/ ١١٥١) . أبوبكر من ذرية الشيخ محمد بن صالح. وعلماؤهم ينتسبون للمدرسة النزوانية بالرغم من أنه شيخ أبي بكر الكندي صاحب المصنف وهذه السيرة هي رد منه على دخول الامام محمد بن غسان حي العقر من نزوى حيث خطأ الامام في عمله.

١٠٧ - سيرة البررة لأبي بكر عبدالله بن موسى الكندي ردا منه على السيرة أعلاه ومدافعا عن عمل الامام. والسيرة أقرب الرسائل الفقهية المختصرة منها الى أحكام الجهاد والمحاربة.

١٠٨ - سيرة من أهل الباطنة تأييدا لهم للامام محمد بن غسان ودعما للسيرة أعلاه تحتوي أبيات مدح وتأييد للامام. السيرة هي منشور يوضح أنه كتب بعد سيرة الامام محمد بن أبي غسان الى أهل العقر.

١٠٩ - سيرة أبي عبدالله محمد بن خالد لأهل منح. السيرة فتوى عن الآراء حول الحرب الداخلية التي أعقبت عزل الامام الصلت بن مالك ورأيه عن معارضة موسى بن موسى، لكن المتضح أن الكاتب من اتباع المدرسة الرستاقية حيث احتوت السيرة على آراء وفتوى من العلماء السابقين للمدرسة الرستاقية.

١١٠ - سيرة في الولاية والبراءة وأقسامها في أصول الدين، غير معروفة الكاتب ويتضح أن كاتبها من المدرسة النزوانية.

المرحلة الرابعة :

المرحلة الرابعة للسير العمانية تبدأ من الدولة النبهانية ٥٤٩-١٠٤٣/ ١١٥٤-١٦٢٤ الى أوائل الدولة اليعربية ١٦٢٤-١٧٤١م، استمرت الدولة النبهانية في عُمان خمسة قرون وهي على فترتين : الفترة الأولى عرفت بالنباهنة الأوائل واستمرت ٤٠٠ عام من ٥٤٩/ ١١٥٤ الى ٩٠٦/ ١٥٠٠ وأما الفترة الثانية من ٩٠٦/ ١٥٠٠ الى ١٠٣٤/ ١٦٢٤ شهدت خلالها الاستعمار

البرتغالي لشرق الجزيرة العربية. طوال القرون الخمسة شهدت عُمان حالة من الاضطراب السياسي والاقتصادي.

١١١ - السيرة الكلوية لأبي سعيد محمد بن سعيد القلهاتي (النصف الثاني من القرن ١٢/٦) . وهو أشهر الكتاب العمانيين حيث يعد كتابه الكشف والبيان من المصنفات الأولية في مقالات الفرق والملل المعبرة عن الوجهة الاباضية كذلك هذه المرحلة صاحبها التغير الكتابي من حيث التصنيف والتنسيق في المؤلفات العمانية. هذه السيرة يطلق عليها المقامة الكلوية عبر الكاتب عنها في رحلة الى شرق افريقيا عندما دعي من أمير كلوة واباضيي شرقي افريقيا للجدل العقائدي للدفاع عن الآراء العقائدية الاباضية على نسق المقامات الأدبية. وهو تغير يلحظ في كتابة السير العمانية في هذه الفترة . السيرة تناولها بالشرح راشد بن عمر بن أحمد بن أبي الحسن بن عبدالله بن أحمد بن النظر ١٣/٧. كذلك أبدى المستشرقون اهتماما بدراسة السيرة وانتشار الفكر الاباضي والتوسع العماني في شرق افريقيا منهم ج. ويلكنسون.

١١٢ - سيرة لأهل حضرموت (غير معروفة الكاتب) وقد تكون في أواخر القرن ١٣/٧ ذلك أنها تحتوي على شواهد من أشعار لأحمد بن النظر.

١١٣ - سيرة ورد بن أحمد الى الامام الحسن بن محمد بن خميس بن عامر ٨٣٩-٨٤٦/ ١٤٣٦-١٤٤٣. والسيرة هي رسالة من أبي الحسن للامام دعم له في البقاء في منصب الامامة بعد ثورة بني الصلت من بني خروص عليه.

١١٤ - سيرة أبي عبد الله محمد بن سليمان بن محمد بن مفرج - قاضي الامام عمر بن الخطاب الخروصي ٨٨٥- ٨٩٤/ ١٤٨٠-١٤٨٨. السيرة هي منشور قضائي بأمر الامام بتأميم أموال بني نبهان . أصدر ٧ جمادى الآخرة ١٤٨٢/٨٨٧ مع تصديق العلماء والقضاة عليه.

١١٥ - سيرة الامام محمد بن اسماعيل ٩٠٦-٩٢٤ / ١٥٠٠-١٥١٨، السيرة أمر قضائي بأمر الامام بتأميم أموال بني رواحة صدر ١٥٠٣/٩٠٩ لثورتهم ضد الامام ومساعدة السلطان سليمان بن سليمان عليه.

١١٦ - سيرة الامام محمد بن اسماعيل بتأميم أموال بني نبهان ٩١٧/ ١٥١١ بفتوى الشيخ أحمد بن اسماعيل بن صالح وبتصديق القضاة عليه.

١١٧ - سيرة محمد بن عبدالله بن مداد (ت. ٩١٧/ ١٥١١)، بني مداد وبني مفرج برزت هاتان العائلتان في الدولة النبهانية الثانية. هذه أول سيرة عُمانية وصلتنا حتى الآن دونت عن تواريخ وفيات أئمة وعلماء عُمان وقد اعتمدت الكتابات التاريخية التي أتت لاحقا على هذه السيرة في الكتابة عن أئمة وعلماء عمان.

١١٨ - سيرة الامام محمد بن اسماعيل في بيع الخيار. السيرة بيان قضائي من الامام والقضاة معه بتحريم المعاملة ببيع الخيار للمؤدى الربوي منه في المعاملات صدرت السيرة الأربعاء ٦ جمادى الآخرة ١٥١٢/٩١٨.

١١٩ - سيرة أحمد بن محمد بن مداد عن الامام محمد بن اسماعيل وابنه الامام بركات بن محمد. السيرة كتبت بشأن عملي محمد بن اسماعيل وابنه بركات حيث يبدي ابن مداد البراءة من أعمالهم ذلك في أخذهم الزكاة من الناس وعدم حمايتهم لهم.

١٢٠ - سيرة عبدالله بن عمر بن زياد بن أحمد (ت. أواخر ق. ١٦/١٠) وهو من العلماء المعاصرين للامام محمد بن اسماعيل وابنه بركات . السيرة تعرف عن عمل ومدح الامام بركات في اصلاحه لفلج ميثا، وهي كتبت في منتصف ق.١٦/١٠.

القسم الثاني من هذه المرحلة يبدأ مع قيام الدولة اليعربية ١٠٣٤/ ١٦٢٤. هذه الفترة شهدت أحداثا في التغير السياسي والاجتماعي في عُمان: فقد تم التغير السياسي من الملكية الى اعادة الامامة ، التوسع الاقليمي لعمان بعد دحر الاستعمار البرتغالي مما أعقبه ازدهار معرفي واقتصادي . كتابة السير في هذه الفترة ستقتصر الى وفاة الامام ناصر بن مرشد اليعربي ١٠٥٩/ ١٦٤٩ حيث بدأ من بعد ذلك تجميع السير في مجموعات ، كما تبين هذه السيرة أن عبدالله بن خلفان بن سليمان المعروف بابن قيصر كتب أول سيرة في الأدب العماني عن حياة الامام ناصر بن مرشد. السير من حيث الاسلوب يتضح التأثر بالكتابات العربية المعاصرة لها من حيث كثرة السجع والمحسنات البديعية.

١٢١ - سيرة من أهل نفوسه (ليبيا) . الكاتب غير معروف . السيرة رسالة مختصرة في التوحيد في أصول الدين، والسيرة مترجمة من البربرية الى العربية، وهي أقرب ما تكون برسالة أولية في تعليم التوحيد للبربر.

١٢٢ - سيرة تعود لسليمان بن القاسم المغربي النفوسي لأهل عُمان. يتضح من كتابتها أنها كتبت قبل توليه الامام ناصر بن مرشد حيث انه لم يذكر الامام عند ذكره لعلماء عُمان الذين أرسلت إليهم السيرة حيث تذكر السيرة بعض الاضطرابات المتواجدة عند اباضية المغرب.

١٢٣ - سيرة محمد بن أحمد الخراسيني الى سليمان بن (أبي القاسم، القاسم) وأهل نفوسه. السيرة رد على السيرة أعلاه بأمر من الامام ناصر بن مرشد يدعوهم فيها الى التوحد ونبذ الخلافات التي بينهم.

١٢٤ - سيرة خميس بن سعيد الشقصي لأهل ميزاب (جنوب الجزائر)، الشيخ خميس رأس العلماء الذين نصبوا الامام ناصر بن مرشد، ومن أعماله المعروفة منهج الطالبين في الفقه ٢٤ مجلدا. السيرة كذلك بأمر من الامام ناصر بن مرشد يدعوهم فيها للتوحد وحل الخلافات بينهم.

١٢٥ – سيرة سعيد بن أحمد بن محمد الخراسيني . السيرة رسالة مختصرة في أصول الدين وهي شبيهة بأسلوب رسالة الديانات لأبي ساكن عامر بن علي الشماخي. المهم في السيرة أن وضع الكاتب فصلا فيها للرد على التقليد وعلى الداعين له، كذلك وضع فصلا لأئمة وعلماء عُمان.

١٢٦ – سير من الامام ناصر بن مرشد لولاته حول السياسة الواجب انتهاجها:

١ – سيرة لأبي الحسن علي بن أحمد بن عثمان والي ليوا وحتى وديار الحدان والجو ودماء.

٢ – سيرة لصالح بن سعيد المعمري والي صور وابراء وشرق عمان.

٣ – سيرة لأبي عبدالله سليمان بن راشد الكندي والي الصير (تطلق على منطقة جلفار وساحل الشمال الغربي لعمان).

٤ – سيرة لسلطان بن سيف اليعربي حين أراد الاعتذار عن مهام لدولة.

الخلاصة :

لقد كانت المحاولة هي إبراز السير العمانية كظاهرة ثقافية وفكرية في الكتابة التاريخية في الأدبيات الكلاسيكية العربية أكثر من كونها مجموعة من الرسائل الدينية مبعثرة في المصنفات العمانية. هذه النوعية الأدبية مازالت بمثابة أرشيف سجل للأحداث الدينية والسياسية والاجتماعية لاثني عشر قرنا . نستخلص منه الآتي:

أولا : إن السير قد تكون على أنواعها إلا أنها عبرت عن نوعية أدبية واحدة . ثانيا : من خلال الربط الموضوعي في هذه النوعية الأدبية يتبين التطور الايديولوجي والفكري عند الاباضية في شرق الجزيرة في البصرة وتطورها حتى عُمان والأحداث الداخلة التي تلت بعد استقلال عُمان . ثالثا : هذا ما يوضح بأن هذا الفن الأدبي نشأ في البصرة أواخر الحكم الأموي وتبني من أئمة الاباضية هنالك ثم انتقل من بعد الى عُمان مع حملة العلم وتبنوا هذا الاسلوب الأدبي. هذه النقاط تدعونا الى أن السير العمانية تأثرت بثلاثة مرتكزات.

١ – السير العمانية عبرت عن الايديولوجيا الاباضية كما يقول أحد المستشرقين في فحوى السير: «أدبيات في أصول الدين عند الاباضية تكتب في مواجهة لصعوبة ما، وهي تكون سوى في «وهو من السهولة من التقصي الكثير في الآراء العقائدية الاباضية والآراء المتبادلة والمتغايرة بين مدرستي الاباضية المشارقة والمغاربة. فهي وان كانت حملت الاسم الأدبي إلا أنها حافظت على المضمون العقائدي.

٢ – ارتبطت هذه السيرة بعمان كمصدر تاريخ وموقع تنسب اليه ، حيث حملت في مجموعها «السير العمانية» وعرفت بذلك عند الأدباء والمؤرخين.

٣ – السير ارتبطت كتاباتها بالأحداث والتطورات السياسية في عُمان . فالتقسيم التاريخي لعمان متقارب لتقسيم فترات كتابة السير. اضافة الى ذلك أن أسلوبية الكتابة لسير بنوعها الأدبي تأثرت بالمتغيرات السياسية والاجتماعية في عُمان . ففي الفترة الأولى أغلب السير ذات توجيه ديني ووعظي تحتوي آراء الأئمة والعلماء . لكن هذا الاسلوب تغير الى الرسائل المتبادلة بين علماء مدرستي الرستاقية والنزوانية حول موضوع ماهية وطبيعة الامامة وخلال هذه الفترة الزمنية تبلورت السير لتأخذ التكوين العماني لها أكثر من الناحية العقائدية. وفي الفترة الثالثة جاء أغلبها على شكل رسائل ومذكرات وفتاوي عبرت عن وجهات النظر إزاء الأحداث الداخلية في عُمان كذلك تأثر العمانيون بالكتابات العربية المعاصرة لها على سبيل المثال . سيرة موسى بن نجاد في الرد على رسالة الاعداد فيما لا يسع المكلف جهله لابن التاج. سيرة الامام محمد بن ابي غسان لأهل العقر التي تعد ملحمة عند الكلاسيكيين من الكتاب العمانيين . وفي الفترة الرابعة ترى الأمثلة في أساليب الكتابة في المقامة والمنشورات القضائية. وآخرها الدولة اليعربية حيث يكثر الكتاب من السجع في كتاباتهم.هذه التطورات على المدى عكست الكثير عن هوية وثقافة المجتمع العماني.

فالنوعية الأدبية لهذه السير خلال مراحلها في ١١ قرنا بدءا من استخدامها في البصرة ثم انتقالها الى عُمان لا يوجد الباحث من بين كتابها من يمكن وصفه بشعراء : كابن دريد الذي ترجع أصوله الى عُمان وتأثر بأحداثها العاصفة خلال انهيار الامامة الأولى أو ممن هو عاش بعمان : كالستالي والكيذاوي . كذلك بالنسبة للكتاب ممن تبنى الايديولوجيا الاباضية كالخليل بن أحمد الفراهيدي العماني (٢٥) أو غير عماني كابي عبيدة معمر بن المثنى (٢٦). فالنتيجة على ذلك أن هذا الفن أقرب ما يمكن الى فن من الكتابات العقائدية وهي تقودنا الى احتمال بأن محتواها الايديولوجي شكل الجانب العقائدي الاباضي ولكن بظاهرها الفني هي قطع أدبية وتاريخية. ولاشك أنها بذلك قد أثرت في الكتابة التاريخية في المصنفات العمانية اللاحقة حيث إن أغلب المؤرخين العمانيين من علماء الدين. فبعض الباحثين العرب في التاريخ العماني يعتقدون ان المؤرخين العمانيين تجاهلوا في كتاباتهم الآخرين الذين هم ليسوا بإباضيي المذهب ولذا فهم يكتبون بمنطق عقائدي يتجاهل فيه من ليس على عقيدتهم ولذا فهم يطلقون الأوصاف عليهم بلقب الجبابرة فهم ينظرون الى التاريخ من إطار الايديولوجيا فعلى سبيل المثال يذكرون على هذا الشيء هنالك دول قامت بعمان كبني وجيه وبني مكرم وبني نبهان وهي دول عمانية ودول غير عمانية كبني بويه والقرامطة لم يدون عنها شيء خلال تواجدهم في عُمان.

إن التتبع لهذا المغزى يمكن القول فيه أولا ان أغلب المصنفات التاريخية العمانية المتكاملة التي وصلت إلينا من بعد القرن ١٢/١٨. والمؤرخون العمانيون عندما كتبوا عن عمان على أنها ذات استقلال فهي كانت أشبه بدولة مستقلة في بدايات الاسلام ثم تم لها الاستقلال الكامل في الامامة الأولى في عُمان، وقد يكون هذا بأن المؤرخين العمانيين نظروا الى الدول الأخرى التي ليست عمانية بأنها «مستعمر» أو «دخيل» وهذا دافع الى تجاهلهم فكل المؤرخين القدماء العمانيين عندما كتبوا يضعون في الدافع عن عُمان وليس بلدان أخرى. كذلك اذا ذكرنا بأنهم يكتبون بمنطق ايديولوجي، فالمؤرخون من العمانيين لم يكتبوا عن عُمان في ازدهارها فالمقدسي حين يصف صحار على أنها «دهليز الشرق وخزانة الشرق والعراق ومغوثة اليمن» وصحار في حكم الامامة الثانية وذلك ما يبينه ياقوت على أنها أرض الاباضية لا يسمع إلا طاريء. فالكتاب السابقون العمانيون لم يكتبوا تاريخهم أو كتبت وأصيبت بالضياع والتلف الذي وصل إلينا من معلومات عن تواريخ الامامة في عُمان الكثير منها مقتضب. كذلك لماذا المؤرخون العرب الكلاسيكيون لم يذكروا لنا الكثير عن أحوال عُمان ومدنها التجارية المزدهرة أو النشاط العماني التجاري والبحري،، وغيرها الا بشكل مقتضب أو اشارات عرضية. لذلك يمكننا القول انهم كانوا يضعون التاريخ في إطار الخلافة وما شذ عن الخلافة فهو خارج التاريخ فالمؤرخ يصوغ لنفسه دائرة أو حلقة حوله يتحرك فيها قلما يشذ عنها. كذلك اذا قلبنا معظم المصنفات الكلاسيكية في التاريخ العربي تستبعد الشعوب الأخرى أو تبدأ على سبيل المثال ببدء الخليقة ثم الشعوب السامية ثم أحوال الخلافة حتى أن كتابة التاريخ يماشي الخلافة وما عداه فليس إلا ...! فالعموم أن التاريخ العماني كما يذكر ويلكنسون لتوضيح حول كتابة التاريخ العماني : «لاكمال أي دراسة عن عُمان ـــ لابد أن تحتوي على المصادر الخارجية كذلك المصادر الداخلية وبدون إحداهما فالاطار في هذه الكتابة التاريخية لا يكتمل».

وعلى كل ما سبق فالسير العمانية يمكن وصفها كظاهرة أدبية بأنها أشبه بأرشيف لتاريخ عُمان القديم وهي ميزة في المصادر التاريخية العمانية كما أنها مادة اضافية في المصادر التاريخية العربية والأدب العربي.

المصادر :

١ - في هذا المجال دراسات واسعة انظر : Wilkinson, J. The Origins of the Omani State, 1972. Ed. Hopwood. Arabian Peninsula: Society and politics, London.

Eickelman, D. 1980. Religious knowledgw in Inner Oman. Journal of Oman Studies. Vi, 163-172. Peterson, J. 1978. Oman in the Twentieth Century : Politic Foundation of and Emerging State. Lonon. Croom Helm.

٢ - Wilkinson. J. The Immate Tradition of Oman. Cambridge University Press. p21.

٣ - دائرة المعارف الاسلامية . مادة سيرة.

٤ - الاغاني . ج ١٤ . ٢٧٠.

٥ - Hinds, Magazi and sira in early Islamic scholarship la vie du Prophete Mahmoet, Colloque de Strasburg, 1983, Paris.

٦ - Wilkinson, J. Ibadi theological Liteature. 1992. Ed. Young M. Latham. J. Serjent, R. Religion, Learning and Science in the Abbasid Period. Cambridge University Press.

٧ - Michael Cook . 1981. Early Muslim Dogma. p52. Cambridge University Press.

٨ - سالم الحارثي . العقود الفضية ص ١٤٥.

٩ - السير والجوابات . تحقيق كاشف اسماعيل . ج ١. ١٩.

١٠ - Wilkinson, J. 1987. The fiqh and early manuscript in Muscat collection, Arabian Studies. IV.

١١ - Wilkinson , J. Sources of Omani History . 1975. Riyadh University.

١٢ - Wilkinson. J. International journal of African Historical studies . vi 272-305.

١٣ - فاروق عمر . مقدمة في مصادر التاريخ العماني ١٩٧٩. بغداد.

١٤ - كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة. لمصنف مجهول. تحقيق أحمد عبيدلي ١٩٨٥.

١٥ - الرواس . عصام سلسلة تراثنا ١٩٩٤.وزارة التراث القومي والثقافة.

١٦ - Michael Cook, 1981,Early Muslim Dogma, Cambridge University Press.

١٧ - راجع مقالاته : Das Kitab al-irga des Hassan b. Muhammad b. al-Hanafiyya, Arabica, vol,21, 1947.

Anfange muslimischer Theologie, Beruit, 1977.

Zwischen und Theologie, Berlin 1975.

١٨ - عدد ويلكنسون ملاحظات مهمة للباحثين في المخطوطات العمانية والصعوبات المواجهة في ذلك انظر :

John Wilkinson, Bio-bibliographical background to the crisis period in the Ibadhi Imamate of Oman, Arabian studies 111. p 139.

١٩ - كثيرون ابدوا شكوكا في صحة نسبة السيرة للنبي ـــ ﷺ - حيث إن النبي بدأ في ارسال الوفود في السنة ٨/ ٦٢٩، وتذكر بأنها ختمت بخاتم النبوة والنبي استخدم الخاتم في السنة ٦هـ. كذلك بأن أحد الشهود معاوية بن أبي سفيان ولم يسلم معاوية إلا في ٨هـ . ثم أن هذه السيرة لا توجد في المصادر الأخرى. انظر الكندي. أبوبكر. الاهتداء تحقيق سيدة كاشف. بينما ويلكنسون يعتقد بأن النص يوحي بأن كاتبها ابا اسحق الحضرمي ولعل النساخ أخطأوا في ذلك.

٢٠ - البرادي . رسالة في تقييد أصحابنا . مخطوط بدار الكتب المصرية.

٢١ - مايكل كوك ابدى شكوك في رسالتي عبدالله بن أباض ناقشها في دراسته من حيث مدى موثوقية الرسالتين حيث ان الأولى للحديث عن عثمان وعلي والثانية عن علي وولده الحسن. فكوك يعتقد بأن السيرة لا يجب أن تنسب الى ابن اباض بل انها اقرب ما تكون تقليدا للرسالة الأصلية لجابر بن زيد لأحد الشيعة وانها تعود الى نتاج آخر العصر الأموي. Michael Cook, Early Muslim Dogma Dogma . 1981. p 51-67. Cmbridge U. press.

٢٢ - البرادي أبوالقاسم . رسالة في تقييد كتب أصحابنا.

٢٣ - العبيدلي أحمد . الدولة العمانية الأولى . ١٩٩٦. ص ١٢٤.

٢٤ - السالمي ، نورالدين ، تحفة الأعيان . ج ١، ص ١٥٨.

٢٥ - ياقوت . معجم الأدباء . ج١١، ٧٢.

٢٦ - ياقوت . معجم الأدباء . ج ١٩. ١٥٦.

لم يتبادر لمستشرق كتب في ألف ليلة وليلة ، أو لمستعرب أو لعربي باحث شغفه المحكي، ان الطعام لا يظهر في الحكايات مكونا حياتيا اعتياديا. كما أنه لا يظهر فيها من مواصفات الحياة الواقعية فحسب: أي أنه ليس اللذة بمعناها الاجتماعي، على الرغم من مثل هذا الحضور. وإنما يشتغل في أصول تكويناتها بصفته الدافع السردي في أغلب الأحيان، فهو عندما يظهر اعتباطا في الحياة اليومية يجوز فيه ما قيل وما يقال، لكنه عندما يدخل في أصل الدوافع والأفعال يكون بنية سردية، تشتغل بطاقة ليست اعتيادية تقرب نتائجها من الموت. وكلما احتدم حضوره بطاقته الكبيرة اكتسب صفة الانساق . لكنه في حضوره الأوسع يشتغل في ألف ليلة وليلة بأكثر من دافع ووجه.

مجتمع ألف ليلة وليلة

الطعام في الحياة الاجتماعية وفي تكوينات السرد

محسن جاسم الموسوي *

ولربما تفوت بعض قراء حكايات ألف ليلة وليلة طبيعة العناية بالأطعمة ، والتي تتكرر في كل حكاية فيها المجالسة واللقاء: فعلى الرغم من الدلالة الاجتماعية لمثل هذا التكرار ، ثمة أعراف خاصة تشتد في عصر ما بخصوص الطعام وآدابه مرهونة بـ(الترف). أي أن الرواة الشعبيين يشبعون مستمعيهم بما يعرفون من طعام ويغذون فيهم هذه الرغبة من بين الرغبات الأخرى في الجنس والشهوة والمال فيقدمون لهم في الكلام تعويضا عما يحرمون منه وينظرون إليه أو يتشوقون من بعيد له على أنه من (مزايا المجتمع الخاص)؛ لكنهم أي الرواة يستعينون على ذلك بما يسمعون أيضا أو يقرأون عنه على أنه من (آداب) ذلك المجتمع وحياته وسلوكه ولهذا كان كشاجم المتوفى في (٣٦٠هـ) يخصص الكثير لباب الطعام والمنادمة في أدب النديم بينما تجتمع معلومات مفصلة عن ذلك في كتاب الطبيخ للبغدادي محمد بن الحسن المكتوب سنة (٦٢٣هـ) [(١)]. وبينما تعمر الموائد وتكثر وتتعدد وتأخذ عن المجتمعات الأخرى كتلك التي حال ذكرها دون اقدام الحجاج على ولائم في زواج ابنه لم يسمع بها ولم تجر لأحد قبله، كان المأمون حريصا على (صحة) الأكل لا تنوعه. وعندما تغدى عنده بعض الفقهاء كان يقول في كل لون من الطعام هذا يصلح لهذا، ومن عنده (بلغم ورطوبة) مثلا فليتجنب كذا. أي أن مجتمع الخاصة شهد الاسراف من جانب والمعرفة الدقيقة بالطعام من جانب آخر في اتجاهين مختلفين يؤكدان شدة الترف.

ويورد ابن النديم في الفهرست وكذلك المسعودي في مروج الذهب وأخبار الزمان أسماء مؤلفات وكتابات كثيرة في أدب النديم والمسامرة والطبيخ : وإذا كان الوراق قد أفرد كتابا للطبيخ والأغذية، وذكرت كتابات أخرى ليوسف بن ابراهيم الكاتب وللخليفة ابراهيم بن المهدي ولجحظة البرمكي وغيرهم ، فإن مثل هذه الاهتمامات تعرض لترف آخر يرافق الحياة الحضرية وتعقيداتها وشغف المعنيين بتفاصيلها اليومية وبما يدور في المجالس بشأنها، وإذا كانت آداب النديم والطعام تفرد ما هو خاص بطرائق الأكل وآدابه ومستوياته وعلاقة ذلك بالقائمين عليه والداعين له، فإن تفاصيل الأطعمة ومحاسنها ومضارها ليست قليلة هي الأخرى.

وكان البغدادي محمد بن الحسن بن محمد بن الكريم البغدادي قد أفاد من هذه في كتابه الطبيخ (٦٢٣هـ)، فكان معنيا بآداب المائدة وبأنواع الأطعمة مستعيدا في بعضها ما

* ناقد وأستاذ جامعي من العراق يقيم في تونس

جاء عند الوراق وكشاجم. ومن الواضح أن المجتمعين الخاص والعام كانا يتسابقان في تكوين آداب المائدة وأنواعها، واذا كانت الخاصة تستعين بالقديم والجديد والآتي من الأمم الأخرى افرادا وجماعات في تكوين مفاهيمها وعاداتها وأنواع طعامها، فإن العامة كانوا يتوقون أيضا الى الصعود والتخلق بما درجت عليه الخاصة. ولهذا كانت الجواري والقيان ينفردن بعناية خاصة بالطعام وأماكن إعداده. والأهم من ذلك أن الانهماك في الطعام كان يجاري ترفا خاصا واسعا من جانب الخاصة، كما أنه كان يعبر عن قلق هائل يجري التعويض عنه وحرفة بالطعام الذي شغل مساحة واسعة من اهتمامات الناس.

واذا كان الناس على دين ملوكهم يشاكلون أزمانهم، فإن البهجة في الطعام والشراب أصبحت عند بني العباس غاية لذاتها، حتى كان الأدب غارقا فيها، يتجسد فيها المأكول والمشروب والمشموم والمحبوب، إذ تجتمع هذه جميعا بين المنادمة والجماع، ويروى عن الرشيد انه مر بدير مرآن فاستحسنه وأعجبه اشرافه على بساتين حسنة، ورياض مؤنقة بهجة، فنزله وأمر أن يؤتى بطعام خفيف، فأكل وشرب، ودعا بالندماء والمغنين وخرج إليه صاحب الدير، وكان شيخا كبيرا هرما، فوقف بين يديه ودعا له، واستأذنه أن يأتيه بطعام الدير، فأذن له في ذلك فأتاه بأطعمة لطيفة مختصرة في آنية نظيفة، فكان ذلك في نهاية الحسن والطيب، فأكل منها كثيرا واستطابها، وأمر الشيخ بالجلوس فجلس بين يديه. فأقبل عليه الرشيد بوجهه وسأله فحدثه، واستظرف حديثه، ثم قال هل نزل بك في هذا الدير أحد من بني أمية قال: نعم أصلح الله مولاي أمير المؤمنين، قد نزل بي ها هنا الوليد بن يزيد ومعه أخوه الغمر، فجلسا في هذا الموضع الذي جلس فيه مولاي أمير المؤمنين، فقدمت إليهما طعاما، فأكلا وشربا وغنيا وطربا، فلما أخذ الشراب منهما، وثب الوليد الى ذلك الحوض، وكان مملوءا شرابا، فكرع فيه، وفعل مثل ذلك أخوه الغمر، حتى سكرا وناما مكانهما، فلما أفاق الوليد من سكره أمر بالحوض فملىء لي دراهم [٢] أما تعليق الرشيد فهو هاجس الحكم عندما ينبني وجاهة على المقارنة بما سلف، إذ قال:

(أبى بنو أمية إلا أن يسبقونا الى اللذات سبقا لا يجاوزهم فيه أحد).

لكن الخلفاء الذين جاءوا بعده سعوا لمثل هذا التجاوز، حتى فاضت الكتب بمظاهر الترف ونشدان اللذة كما فاضت له ولسابقيهم بنشدان تثبيت أركان الحكم وتصفية الخصوم الفعليين والمحتملين حسب ما يرد من سعايات [٣].

ويشتغل الطعام في ألف ليلة وليلة على أنه من دلائل العيشة الرغيدة، فهو يسبق الشراب والجماع في بعض الحالات، إذ تقول الصبية البغدادية في ليلة زواجها في حكاية الحمال والثلاث بنات (فأخذت محبته بمجامع قلبي وقدموا لنا السماط فأكلنا وشربنا حتى اكتفينا ودخل علينا الليل فأخذني ونام معي على الفراش وبتنا في عناق الى الصباح - الليلة ١٧، ص ٤٨).

وعندما تصف الليلة ٢٤ الخياط في بلاد الصين وهو (مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب.. ويخرج هو وزوجته - ص ٧٣) فإن واحدة من علامات (انبساطه) هو الطعام (فاشترى سمكا مقليا وخبزا وليمونا وحلاوة).

وهذا الشاب التاجر (الليلة ٢٦، ص ٧٨) لم يمكث طويلا عند لقاء العشيقة الصبية حتى (قدمت له سفرة من أفخر الألوان من محمر ومرقق ودجاج محشي)، ولم يتحقق الاضطجاع الا بعد الطعام والمدام (فاذا هي حضرة كاملة فشربنا الى نصف الليل).

لكن الطعام في مجالس اختبار العشق يختلف عما هو عليه في مجلس الجماع ولهذا كانت ابنة دليلة في حكاية عزيز وعزيزة مثلا (الليلة ١١٦، ص ٢٤١) تضع له الطعام في البستان وتراقبه عن بعد لمعرفة أيهما يشغله معدته أم قلبه: (فلما وصلت الى ذلك المكان واطمأنت نفسي بالوصال فاشتهت نفسي الأكل فتقدمت الى السفرة وكشفت الغطاء فوجدت في وسطها طبقا من الصيني وفيه أربع دجاجات محمرة ومتبلة بالبهارات وحول ذلك الطبق أربع زبادي واحدة حلوى والاخرى حب رمان والثالثة بقلاوة والرابعة قطائف).

وانتبه عدد من قراء ألف ليلة وليلة ودارسيها من الغربيين الى انهماك الرواة في وصف الأكل، ولربما كان صحيحا أن المستمعين يحرصون على مثل هذا الوصف لما فيه من تعويض لشهيتهم التي تتوق الى ما خلف الجدران والأسوار حيث هناك ما يتصورونه من الحياة الأخرى المترفة الغنية الباذخة. وهكذا كلما وصف الراوي مشهدا بالغ في تعداد الأكلات وأنواع ما يدخل في تكوينها. وحتى عندما لا يكون بصدد جلسة الطعام نفسها يبالغ في مثل هذا الوصف، فثمة عالمان، فقير مدقع وغريب شأن عالم العبد الأسود في حكاية الملك المسحور، وآخر غني مترف جميل وغامض هو الآخر شأن عالم البنات في قصة الحمال والصبايا الثلاث: ففي القصة الأولى كانت الأكلة لا تعدو (بقية عظام فيران مطجن)، أما في الثانية فإنها اشتملت على ما يلي:

١ - مروقة زيتونية.

٢ - فاكهة، كالتفاح والسفرجل والخوخ والياسمين

والخيار والليموني و(اترنج) ومرسين وريحان وتمر حنا واقحوان و(منتور وسوسان) وزنبق وشقايق النعمان، وبنفسج وبهار ونرجس وجلنار ، مع أنواع من كل صنف.

٣ - لحم ضأن.

٤ - (الة السكريات) عصفور مالح وزيتون مفشوخ وزيتون مكلس وطرخون وقنبريس وجبن شامي ومخللات محلاة وغير محلاة.

٥ - قلب فستق وزبيب وقلب لوز وقصب عراقي وملبن بعلبكي وقلب بندق وحمص.

٦ - حلوى قاهرية ومشبك بيلقانية وقطايف بالمسك محشية ودلالات أم صالح (مرخية) و(سكب عثمانية) ومقرضة وصابونية وأقراص ومأمونية وأمشاط العنبر وأصابع (بانيد) وخبز الأرامل وبسندود ولقيمات القاضي و(كل واشكر) و(قميعات الظرفا وكشيكات الهوى).

٧ - عطاريات: ماء نوفر (ابلوجين سكر) وماء ورد ومسك (وحصا لبان) وعود وقطع عنبر وفانوسيات شمع وطوافات (٤).

ومثل هذه (تتكامل) جميعا لايجاد مجلس طعام لا ينسى الراوي أن يعززه بما لذ وطاب من الأكل والشراب المتوافر في مثل هذه البيوت.

صنعة الطبيخ هوية في المحكي:

ولم تكن (زبدية حب الرمان) التي يقدمها حسن بدرالدين في سوق دمشق لابنه عجيب وخادمه أكلة غريبة، مادام الوراق وغيره قد أفردوا أبوابا للحماضيات والرمانيات أي الأطعمة التي يساق فيها ماء الرمان مثلا فتكتسب طعمها الخاص الذي جعلها تقترن بأسماء بعض الخلفاء ورغباتهم كالمأمون (الباب ٥٨ عند الوراق) (٥).

لكن مثل هذه الوصفة قد تصبح خاصة جدا لدرجة الامتياز، وهو ما كان متداولا في حينه ازاء بعض الأكلات، فكما عرفت بدعة خادم ابراهيم بن المهدي بالسكباج يمكن أن تعرف أم حسن بدرالدين بالرمانيات، والأهم في الحكاية المذكورة (الليلة ٢٣، ص ٦٧) هو أن عجيبا يرى ما تناوله من طعام أحسن بكثير مما تعده له جدته. ولما كانت وحدها صاحبة السر والصنعة عرفت انه لا يوازيها غير ابنها في ذلك. أي أن الأكلة المذكورة أصبحت حافزا في الفعل، ولأنها كذلك ساقت الفاعلين نحو الحدث، وحققت مشهد التعارف الذي لربما يبقى بعيد المنال جراء تباعد الأمكنة بين مصر والبصرة ودمشق. ومثل هذا الحافز، أي الأكلة الموصوفة المقرونة باسم دون غيره، لا تكتسب قيمتها السردية بصفتها حافزا دون مثل هذا الوعي بفضاءات الطعام والعناية به في العصر الوسيط. وقد تبدو بدون ذلك مجرد حافز مصطنع، لكنها في سياقها التاريخي تكون أكثر فاعلية.

وتظهر أكلة حب الرمان في الحكاية المذكورة باللوز والسكر (ص ٦٧)، وتصحب بشراب فيه الثلج والسكر أيضا فتنافس طبيخ جدة عجيب وتتقدم عليها، حتى انها عندما أرسلت الخادم للمجيء بزبدية رمان جاءتها مختومة (بالمسك وماء الورد) فـ(ذاقتها ونظرت حسن طعمها وجودته فعرفت طباخها فصرخت ثم وقعت مغشيا عليها - ص ٧٠).

وبينما يظهر الطعام في الف ليلة وليلة من مواصفات العناية والاكرام والجاه ومن شروط الراحة ومستلزماتها ، فإن الكتب الكثيرة المكتوبة فيه طيلة المرحلة العباسية والقصائد التي قيلت بحقه تدعو المرء الى التأمل، فهذا مجتمع مترف يرى في التفنن ضرورة، وله من الوقت وراحة البال ما يتيح مثل هذا التفنن الكثير. ولهذا يقول البغدادي بعدما ينتقد سابقيه ممن كتبوا في الطبيخ (ان ملاذ الدنيا تنقسم ستة أقسام وهي المأكول والمشروب والملبوس والمنكوح والمشموم والمسموع. وأفضل هذه الأقسام وأهمها المأكول. إذ كان هو قوام الأبدان ومادة الحياة) (٦). وبينما كان الواثق معروفا بالعناية بالأكل، فإن الخلفاء كافة كانوا يحرصون على انتقاء الطباخين ومعرفة الأكلات المفضلة ومتابعة ما لدى الأمم الأخرى في هذا الباب . واذا كان المأمون حريصا على التدقيق فيما يناسب الصحة والبدن من الطعام، فإن الآخرين يتباينون في الرغبات،.و كان الرشيد يتابع نظافة المطبخ بنفسه، والتصقت بعض التسميات والاهتمامات بالخلفاء العباسيين، كما يذكر الوراق ، ويعود سبب ذلك اما الى شيوعها في حينه ، أو لرغبتهم فيها، أو لوجود طباخين لديهم يتقنونها دون غيرها، فهذه بدعة طباخة ابراهيم بن المهدي تتقن السكباج (من اللحم البقري والغنمي والدجاج) بنسب دقيقة جدا بعدما كانت هذه أكلة كسرى أنوشروان المفضلة، كما يقول الوراق في الباب ٤٩. وكان ابن المعتز يبالغ في وصف الكوامخ ويتلذذ بذلك كثيرا، بينما أعدت أرزية ساذجة للواثق وأخرى باللبن للمتوكل (الباب ٥١).

ولابراهيم بن المهدي ولع بالطعام ، وهو موصوف بهذا الولع حتى كانت سمنته مثار تندر المأمون الذي يراه بعيدا عن العشق وهو على هذه الحال. فهو يتقن (المضلية) من لحم الحمل (الباب ٧٠)، وله في المدققات الكثير الذي تفرد له الصفحات. وهناك ما أعد للمعتصم في اللوزينج (الباب ٩٩). والمهلبيات للمهدي ، وللمكتفي أكلة خبيص بالجوز (٩٦)،

وسميت أكلة فالوذج بأكلة الخلفاء (٩٣) حسب ما ورد في توصيفها. وعرفت طريقة شي الحملان في التنور ليحيى بن خالد (الباب ٨٧)، فتميزت وشاعت. بينما أعدت (الطباهجة) له أيضا، وكذلك بطريقة أخرى من قبل طباخة الواثق (٨٦). وهناك قلايا من اللحوم والالبان أعدت للمعتمد (٨٤)، ومقلوبات ومدققات من اللحوم أورد صفتها اسحق بن الكندي (٧٨). ولاسحق بن ابراهيم الموصلي شأنه في هذا الميدان، فله في صناعة السوادج والمخللات الكثير (٧٤)، وله أيضا نباطية بلحم الدجاج، وناربـاجة (٦٧). وعملت للمأمون حماضيات ورمانيات (٥٨)، وعملت له زيرباجه من فروج وصفت باسهاب وأناة. وهناك مشروبات كمشروب التفاح الذي خص به المتوكل (١٢٤) [٧].

ولا يمكن أن تبدو المكانة الكبيرة للطعام في حكايات ألف ليلة وليلة محض ردة فعل على الجوع فعلى الرغم من صدق ذلك، إلا أن الانهماك في الطعام يتجاوز هذا الحد فيصبح ولعا لحاله، وبينما يعرض المغربي لجودر بن عمر المصري أن يختار له ما يشاء من أدوات السحر العديدة كالمكحلة والخاتم والسيف والخرج وغير ذلك، كان جودر يتذكر أمه في تلك اللحظة، مرمية على قارعة الطريق تستجدي.. فيطلب الخرج المسحور الذي تتلقف الكف الداخلة فيه كل ما تشتهيه الأنفس. وهكذا كان المغربي يقول له (مسكين هذا ما يفيديك بغير الأكل)، الليلة ٦١٥، ص ٩٥ ج٢، لكن جودر يصر على ذلك حسب، فكان أن عبث قليلا بطلبات أمه البسيطة ليريها كيف تأتيها الأطباق الشهية المختلفة.

تقول الأم : يا ولدي أريد عيشا ساخنا وقطعة جبن.

فيجيبها : أنت من مقامك اللحم المحمر والفراخ المحمرة والأرز المفلفل ومن مقامك المنبار المحشي والقرع المحشي والخروف المحشي، والضلع المحشي والكنافة بالمكسرات وعسل النحل والقطائف والبقلاوة.

أي أن الخيار يصبح مناسبة للتلذذ بذكر الأطعمة والحلوى التي يشتاق اليها الحكاة والمستمعون.

أكلات العرب

أي أننا بإزاء واقع متمدن جديد يتنفس لذاته في المشروب والمأكول والمشموم والمحبوب. كما يكتب السري الرفاء في كتابه قبل وفاته (٣٦٢هـ)، فيحقق له الجاه هذه الرغبة وتأتيه الثروة بهذا الاسراف، بينما يطل الرواة على الواقع المترف فينقلون ويضيفون ويبتكرون لتغذية ذهن العامة والامر طري وجديد مقاربة بما عرفته العرب في القديم.

فأطعمة العرب معدودة، قليلة التلوين، فهناك :
الوشيقة من اللحم (اغلاءة)
الصفيف (القديد)
الربيكة (بر وتمر مطبوخ)
البسيسة (المخلوط بغيره وبالسمن أو الزيت)
العبيثة (مطبوخ مخلوط فيه جراد)
البغيث والغليث (طعام مخلوط بالشعير)
البكيلة (دقيق مخلوط بالسويق مبلول بماء أو سمن)
الفريقة (من اللبن)
المضيرة (مطبوخة باللبن الماضر الحامض)
الهريسة (الطعام المهروس)
العصيدة (طعام معصود من الدقيق والسمن)
الرغيدة (اللبن الحليب المغلي المخلوط بالدقيق)
الحريرة (الحساء من الدسم والدقيق)
السخينة (حساء)
العكيس (دقيق عليه ماء)
الفالوذج (البر والعسل والسمن)
المصوص (لحم منقوع في الخل ومطبوخ)
وهناك ما كثر وتلون وتنوع من السمك والطيور [٨]

لكن اختلاط العرب بغيرهم قاد الى تنوع المائدة وكثرة صنوفها، وهو ما يرد في ألف ليلة وليلة. وعندما قيل لشريح القاضي (أيهما أطيب اللوزينق أو الجوزينق؟ فقال: لا أحكم على غائب). فإنه لم يكن يشير الى ما يريد في تلك الأثناء فحسب. فالنادرة تشير أصلا الى غرابة هذه الأكلة وجدتها وندرتها، كما هو شأن أنواع عديدة من الحلوى والمطبوخات. ومثله سؤال بن شاهك عن طبخ الكركي، فقال الحجام: سكباجا، والسكباج طبخة من اللحم والخل والتوابل كانت شائعة ومعروفة في بغداد في العصر العباسي.

ولم يكن الحكي في ألف ليلة وليلة يتخلى عن انساقه في ذكر الطعام، اذ تمتد هذه في مكونات كلام العامة، مختلطا بغيره مرويا أو منقولا أو متخيلا، ولهذا تجيء القرائن مكتنزة وضاجة بالحياة وبكل ما تتشكل منه هذه في حياة العامة. وكان الطقطقي من بين المتأخرين الذين يرون انشغال الملك بمثل هذه التفاصيل شائنا، اذ يقول في الفخري (ومما لا يليق بالملك الكامل، الافاضة في مجلسه في وصف الطعام والنساء لئلا يشارك بذلك العامة، لأن العامة قد قنعوا من عيشهم باليسير واقتصروا عليه وتركوا الأمور الكبار، فإذا أرادوا أن يفيضوا في حديث لم يكن لهم الا وصف أنواع الأطعمة ووصف أصناف النساء) [٩]. وللعامة كلام يتجنبه الخاصة، ولهذا كان الفضل بن يحيى سريعا في رد الأصمعي عندما قال للرشيد (سقطت على الخبر يا أمير المؤمنين): «أسقط الله أنفك وعينيك، ما هكذا يخاطب الخلفاء» [١٠].

قصف الخليفة : من (لهو ولذات):

لكن الخلفاء كانوا يشاغلون أنفسهم بذكر الطعام والنساء ، كما يروي المسعودي، وكانوا يتمددون في الاستماع والاصغاء كلما انتهوا من مهمة ما . بينما كان آخرون منهم كالمستكفي يطلبون من الندماء وصف الطعام شعرا ، ويتبارى آخرون أمام الأمير في وصف الجواري والغلمان، وتنتعش في أيام المتوكل ضروب الغزل بالغلمان والجواري والمحظيات، لكن الطعام ازداد حضورا في الحياة، كما هو الكلام، كما تدل الكتب والقصائد المؤلفة التي يرد ذكرها في كتاب السري الرفاه وغيره، بحيث لا تبدو انهماكات القلندري الثاني في وصف الطعام غريبة أو طارئة على الرغم من أن المأكولات الواردة فيها (كالبقول والفراخ) هي من اهتمامات العامة، ولا تقترن بحياة البلاط ضرورة. يقول في القصيدة التي أوردتها طبعة (لايدن، برل، الليلة ٤٩، ص١٧٢).

عج بالغرانيق في ربع السكابيجي
واندب لفقد القلايا والطباهيج
واندب بنات القطا مازلت أندبها
مع الفراخ المطجن والفراريج
يا لهف قلبي على لونين من سمك
على رغيفين من خبز المعاريج
وقد تقلت عيون البيض من كمد
على المقالي بتصريم وتوهيج
لله در الشوا ما كهن أطيبه
والبقل يغمس في خل السكاريج
ما هزني الجوع الا بت معتكفا
على الهريسة في ضو الدماليج
يا نفس صبرا فإن الدهر ذو غير
إن ضاق يوما غدا يأتي بتفريج

لكن تحفظات مؤلف الفخري لم تكن تسندها حياة البلاط على الرغم من أن الترف الشديد أوجد آدابا خاصة معروفة نقلت عنها كتب التاريخ ودعمتها كتب التهذيب وآداب الطعام والشراب والمائدة. اذ كانت هناك قصائد في وصف الطعام لابراهيم بن المهدي، الخليفة المغني ولغيره. ويمكن أن تؤخذ هذه في سياق نقده لبني العباس، انهماكهم في الدنيا والملذات، وما يعنيه ذلك من تحولات في اللغة. كما يمكن أن تؤخذ هذه في سياق ثان، عندما نعرف عنهم سعيهم لبلوغ أفكار العامة وحياتها ، بطرا مرة وتفننا سياسيا مرة أخرى، ومهما كان الأمر فإن لابراهيم المهدي قصائد عديدة في الطبيخ، يصف في أدناه منها طبيخا: سماه النرجسية:

يا سايلي عن أطيب المآكل
سألت عنه اليوم غير جاهل
خذ ياخليلي أضلعا من لحم
ولحم فخذ بعده وشحم
فاقطع من اللحم السمين الرطب
واغسله بالماء القراح العذب
واطرحه في الطابق فوق النار
ثم أقله بالرب والابزار
حتى اذا ما صار فيه أحمرا
قطع عليه بصلا مدورا
وبصلا رطبا طريا أخضرا
والق عليه سذبا وكزبرا
واسقه مريا وزنجبيلا
وفلفلا من بعده قليلا
وأضف عليه بعده هليونا
وافقص عليه بيضه عيونا
مثل نجوم الفلك المنيرة
وزهرة النرجس مستديرة
وأدر عليه قطع السذاب
وبعضه قد قام بانتصاب [١١]

ولم تغب عن الرواة أوضاع الترف والتوتر السياسي في آن واحد، فالأخير يولد القلق، ويدفع الى التسلية والترفيه المؤقت، فيكون الانهماك في مظاهر الترف مبالغا فيه، فتكثر هذه وتصبح واقعا في (العالم الخاص) الذي لا علاقة له بعالم العامة ضرورة.

وينقل المسعودي في مروج الذهب مثلا عن أبي اسحق ابراهيم بن اسحق المعروف بابن الوكيل [١٢].

كان المستكفي في سائر أوقاته فازعا وجلا من المطيع أن يلي الخلافة، ويسلم إليه فيحكم فيه بما يريد، فكان صدره يضيق لذلك، فيشكو ذلك في بعض الأوقات الى من ذكرنا ممن كان يألفه من ندمائه فيشجعونه ويهونون عليه أمر المطيع، الى أن قال لهم في بعض الأيام: قد اشتهيت أن نجتمع في يوم كذا كذا فنتذاكر أنواع الأطعمة وما قال الناس في ذلك منظوما، فاتفق معهم على ذلك، فلما كان في اليوم الذي حضروا أقبل المستكفي فقال : هاتوا ما الذي أعده كل واحد منكم؟ فقال واحد منهم قد حضرني يا أمير المؤمنين أبيات لابن المعتز يصف سلة فيها سكارج كوامخ ، فقال : (هاتها ، قال:)

أمتع بســـــلة قضبـان أتتك وقـد
حفــت جوانبـها الجامات أسطار
فيها ســكارج أنــواع مصفـــفة
حمــــر وصــفر، وما فيهـــن إنكار
فيهن كامخ طرخـون مبوهــــرة
وكـامخ أحمــر فيهـا وكبـــار
أعطته شمس الضحى لونا فجاء به
كأنه من ضيـــاء الشمس عطار
فيهن كامخ مرز نجـــوش قابلـه
من القرنفــــل نــــوع منه مختار
وكامــخ الدار صيني فليس لـــه
في الطعم شبه، ولا في لونه عار
كأنه المســـك ريحـا في تنســـمه
حريف في طعمه والريح معطار
وكامـــخ الزعـــتر الـبري إن لـه
لونا حكاه لدينا المسك والقار
وكامخ الثــوم لما أن بصــــرت به
أبصرت عطـــرا له بالأكل أمار
كأن زيتونها فيها ظلام دجـى
في الجنب منه من المقور أسفار
إذا تأملت ما فيهن من بصـل
كأنهـن لجـين حشـــوه نـار
وسلجم مستدير القد خالطـه
طعم من الخل قد حازته أسطار
كأن أبيضــــه فيـه وأحمـره
دراهـم صفــفت فيهـن دينـار
في كل ناحـية منها يلوح لهـا
نجــم إلينـا بضــوء الفجر نظار
كأنها زهرة البســـتان قابلهـا
بدر وشـــمس وإظــــلام وأنوار

وليس مهما أن يكثر الوصـف ويتعدد، لكـن استدعـاء الخليفــة المستكفــي لهذه (الجونـة) و(بعينهـا على هـــذا الوصف) يعني ضربا من الرفـاه والتفكه الذي يعالج وضعا نفسيا لدى المستكفي كما جاء من قبل. أما أصحاب الوصف فـلا ينشغلـون بهذا التفصيـل ليكـونـوا أهــلا للمجـالســة والمنـادمـة فحسـب، ولكن لأنهم يحيـون هـذه الفضـاءات وينتمـــون اليهـا ، ويسعـــون الى الاستــزادة في المعرفـــة بخصائصها. وما تحتويه النصوص من تفصيل يشير الى أن الشعر بـات مكملا للطعام، يستـدعيه اليـه ويقدمه ثـانية الى الآكلين الراغبين المستمعين ، عدة تستكمل أخـرى يذوب فيها الواحد في الآخر. وهذا هو محمـود بن الحسين كشاجم يضع معرفته بـ(الجونة) شعرا، وكأنه يخلط المأكول بالمسموع في وصفة تتناغم مع تلك الفضاءات وتكون عدتها الخاصة التي تأتينا سردا، عـارضة للموجود، ومستدعيـة للرغبة، ومثيرة للشهوات(١٣).

متى تنشـــط للأكـل فقد أصلحــت الجونة
وقد زينــها الـطـاهي لنا أحســـن ما زينه
فجاءت وهي من أطيـ ـب ما يؤكـل مشحونه
فمـن جـدي شـويـناه وعصـــبنا مصـــارينه
ونضــــدنا عليـه نعنـ ـع البقـل وطـرخـــونه
وفـرخ وافـــر الزور أجـــدنا لك تسـمينه
وطيهـــــوج وفروج أجـدنا لك تطـــجينه
وسـنبوسجة مقـلو ـة في إثــر طـــردينة
وحمـــراء من البيـــض الى جــــانب زيتـــونه
وأوسـاط شطـيرات بزيت المـــاء مدهـــونه
يولدن لذي التخــمة جوعـــا ويشــــهينه
ترنـــج بكـــــور النـــ ـد بالعـــنبر معجـونه
وحـــريف من الجـبن به الأوســـاط مقرونه
وطــــلع كـاللآلئ في سـموط الغيـد مكنونه
وخـل ترعــف الأنـا ف منــه وهي مختـونه
وباذنجـان بــــوران به نفســـك مفتـــونه
وهليـــون وعـهـدي بـ ـك تستعذب هليـونه
ولوزينجــــة في الدهـ ـن والســـكر مدفونة

لكـن (الجونـة) لا تستكمل عـدة إلا وقـد اقترن الطعـام بصنوف اللذة الأخـرى ، فكان كشاجم يقيـم هذه الصلة بين المأكول والمسموع والمرئي، من غناء ورقص وخمر:

(وعندي لك رستيجـــ ـــة مطبـــوخ وقنينة)
وساق وعدت بالوصـ ـل منه عطـفة النونه
له شـــدة ألحـــاظ وفي ألفـــاظه لينـه
وقمـــري يغنيـــــك لحونا غير ملحونــــه
ألا يـا مـن لمخــزون نـــأي عن دار محزونه
فمـا عـذرك فـي أن لا ترى من سكره طيـــنه

ولابد للخبر الذي يأتي به المسعودي في مروج الذهب من أن يتموضع بين تعليقـات الخليفة، لكي يكون استنـاده قائما داخل خطاب اللذة والمنادمة الذي هو خطاب السلطة الآن، فيضيف:

فقال المستكفي : أحسنت وأحسن القائل فيما وصف ثم أمر بإحضار كل ما يجري في وصفه مما يمكن إحضاره، ثم قال : هاتوا، من معه شيء في هذا المعنى؟ فقال آخر، في هذا المعنى لابن الرومي في صفة وسط:

ياسائلي عن مجمع اللذات   سألت عنه أنعت النعات

وتمضي القصيدة في تقديم وصفة كاملة تؤكد انصراف الشاعر الى المشاركة في طقوس الحياة:

خذ يا مريد المأكل اللذيذ   جردقتي خبز من السميد
لم تر عينا ناظر مثليهما   فقشر الحرفين عن وجهيهما
حتى إذا ما صارتا طفاطفا   فاضف على احداها تفايفا
من لحم فروج ولحم فرخ   تذوب جوذاباهما بالنفخ
واجعل عليها أسطرا من لوز   معارضات أسطرا من جوز
إعجامها الجبن مع الزيتون   وشكلها النعنع بالطرخون
حتى ترى بينهما مثل اللبن   مقسومة كأنها وشي اليمن
واعمد الى البيض السليق الأحمر   فدرهم الوسط به وذر

لكن الوصف لا يستقيم بدون التشديد على القصد من وراء الوصف، فالشعر هنا يبتغي العرض بما يعني الحضور، ومتى ما حضر الموصوف استحق الفعل. أي أن الوصف هنا استقدام للرغبة ودعوة لها:

ومتع العين به مليا   وامسك بنابيك وأكدم كدما
وأطبق الخبز وكل هنيا   تسرع فيما قد بنيت هدما

وكلما جرى استدعاء أكلة موصوفة بدت القصيدة معنية بالمخاطب، داعية إياه الى الفعل، فلا خطاب بلا شريك، وهكذا يذكر صاحب الخبر ما يقول اسحق بن ابراهيم الموصلي في صفة سنبوسج:

يا سائلي عن أطيب الطعام   سألت عنه أبصر الأنام
أعمد الى اللحم اللطيف الأحمر   فدقه بالشحم غير مكثر
واطرح عليه بصلا مدورا   وكرنبا رطبا جنيا أخضرا
والق الذاب بعده موفرا   ودار صيني وكف كزبرا
وبعده شيء من القرنفل   وزنجبيل صالح وفلفل
وكف كمون وشيء من مري   وملء كفين بملح تدمر
فدقه يا سيدي شديدا   ثم أوقد النار له وقودا
واجعله في القدر وصب الماء   من فوقه واجعل له غطاء
حتى إذا الماء فني وقلا   ونشفته النار عنه كلا
فلفه إن شئت في رقاق   ثم احكم الأطراف بالالزاق
أو شئت خذ جزءا من العجين   معتدل التفريك مستلين
فابسطه بالسويق مستديرا   ثم اطفرن أطرافه تطفيرا
وصب في الطابق زيتا طيبا   ثم أقله بالزيت قليا عجبا
وضعه في جام له لطيف   ووسطه من خردل حريف
وكله أكلا طيبا بخردل   فهو ألذ المأكل المعجل

لكن وصف الطعام لا يقل ترغيبا عن استدعاءات المشروب، فقوة تأثير المأكول معترف بها، لكن هذه القوة قد تنتهك خطاب الشريعة الظاهر فتنافسه أو تتمنى إزاحته . وهكذا جاء في قصيدة كشاجم في وصف هليون:

كأنه من فوقه حين لبد   شراك تبر أو لجين قد مسد
فلو رآها عابد أو مجتهد   أفطر مما يشتهيها وسجد

وكلما جرى مثل هذا الترغيب صعب الاحضار ، وتعالى الخطاب على الموصوف. فيقول المستكفي:

هذا مما يتعذر وجوده في هذا الوقت بهذا الوصف في هذا البلد، إلا أن نكتب الى الإخشيد بن طفج يحمل إلينا من ذلك البر من دمشق ، فأنشدونا فيما يمكن وجوده.

قال آخر : يا أمير المؤمنين، لمحمد بن الوزير المعروف بالحافظ الدمشقي في صفة أرزية:

لله در أرزة وافي بها   طاه كحسن البدر وسط سماء
أنقى من الثلج المضاعف نسجه   من صنعة الأهواء والأنداء
وكأنها في صحفة مقدودة   بيضاء مثل الدرة البيضاء
بهرت عيون الناظرين بضوئها   وتريك ضوء البدر قبل مساء
وكأن سكرها على أكنافها   نور تجسد فوقها بضياء

فالوصف هنا يتطابق مع الموصوف، لا رغبة لدى الحافظ الدمشقي قائله في استقدام ما يتعالى عليه، ولهذا يسهل تحويل الموصوف الى حاضر، بدون مشاكسة أو خرق كذلك الذي اندس في قصيدة كشاجم. ومثل قصيدة الدمشقي ما قيل في وصف الهريسة:

ألذ ما يأكله الانسان   إذا أتى من صيفه نيسان
وطالت الجديان والخرفان   هريسة يصنعها النسوان
لهن طيب الكف والاتقان   يجمع فيها الطير والحملان
وتلتقي في قدرها الأدهان   واللحم والالية والشحمان
وبعده إوزة سمان   والحنطة البيضاء والجلبان
وبعد هذا اللوز والابان   جودها بطحنه الطحان
وبعده الملح وخولنجان   قد تعبت لعقدها الأبدان
تخجل من رؤيتها الألوان   إذا بدت يحملها الغلمان
تضمها الصحفة والخوان   وفوقها كالقبو خيزران
يمسكه سقف له حيطان   مقبب وماله أركان
أبرزها للآكل الولدان   تفتر من لهيبها العينان
والمرء فيها فله مكان   يؤثرها الجائع والشبعان

ويشتهيها الأهل والضيفان   لها على أضرابها السلطان
تصفو بها العقول والأذهان   وانتفعت بأكلها الأبدان

والأبيات الأخيرة تأتي بالمأكل الى المقبول، حيث يجري تأكيد الفائدة، وهو ما لا يتنافى أو مع ما قيل في صفة الطعام والحاجة اليه، لكن وصف المضيرة يبتغي بلوغ القصد نفسه بطريقة أخرى:

إن المضيرة في الطعام   كالبدر في ليل التمام
إشراقها فوق الموا   ئد كالضياء على الظلام
مثل الهلال إذا بدا   للناس في خلل الغمام
في صحفة مملوءة   للناس من جزع النهام
قد أعجبت لأبي هريـ   ـرة إذ أتت بين الطعام
حتى لقد مال الهوى   بهواه عن طلب الصيام
ولقد رأى في أكلها   حظا فبادر بالقيام
ولقد تنكب أن يكو   ن مؤاكلا عند الامام
اذ ليس ثم مضيرة   تشفي السقيم من السقام
لا غرو في إتيانها   من غير اتيان الحرام
فهي اللذيذة والغريـ   ـبة والعجيبة في الأنام

فالموصوف لا تتأكد هيبته وقيمته بدون موضعته داخل الخطاب المقبول، فالأكلة نافعة ومغرية لكنها خلو من احتمالات التأثيم. وهكذا تدخل في عدة المأكول وفي خطاب الطعام بيسر يرتضيه الجميع.

وحتى عندما يأتي وصفان لأكلة واحدة، فثمة ما ينشده القائل في كل واحد، فوصف محمود بن الحسين للجواذبة ينتهي بالتشديد على أثرها في الآكل لدرجة تستدعي مقارنة فعلها بفعل مقابل هو الأمن لدى المؤمن:

جواذبة من أرز فائق   مصفرة في اللون كالعاشق
عجيبة مشرقة لونها   من كف طاه محكم حاذق
نسيجة كالتبر في حمرة   وردية من صنعة الخالق
بسكر الأهواز مصبوغة   فطعمها أحلى من الرائق
غريقة في الدهن رجراجة   تدور بالنفخ من الذائق
لينة ملمسها زبدة   وريحها كالعنبر الفائق
كأنه في جامها إذ بدت   تزهر كالكوكب في الغاسق
عقيقة صفرتها فاقع   في جيد خود بضة عاتق
أحلى من الأمن أتى مؤمنا   الى فؤاد قلق خافق

ويختلف وصف (بعض المحدثين) للجواذبة، كما يأتي في الخبر:

وجواذبة مثل لون العقيق   وفي الطعم عندي كطعم الرحيق
من السكر المحض معمولة   ومن خالص الزعفران السحيق
مغرقة بشحوم الدجاج   وبالشحم، أكرم بها من غريق
لذيذة طعم إذا استعملت   وفي اللون منها كلون الخلوق
(عليها اللآلىء من فوقها   تضم جوانبها ضم ضيق)
يرددها في الإنا نفخة   وما في حلاوتها من مطيق

وسواء صحت مائدة المستكفي المارة الذكر أو لم تصح، فإن انشغال الشعراء بهذه الاستحضارات لا يتم في فراغ. وتظهر الفضاءات الجغرافية والاجتماعية للحكايات من خلال المقاربة بين التاريخ ومدوناته وبين التفاصيل التي تتشكل منها متون الحكايات بتغييرات طفيفة في هذه النسخة أو تلك:

فالمسعودي مثلا لا يفرد أبوابا معروفة للغناء والموسيقى فحسب، وانما يخص الطعام والشراب وآداب الطبيخ بعنايته، كما أنه يعني بالمجالس والمنادمات، وكذلك الفروق في المجتمع المرتبي بين (التابع والمتبوع) و(النديم والمنادم) ويخصص للخمرة وأبوابها الكثير، مما يشير الى أن المجتمع العربي الوسيط كان مجتمعا متمدنا لدرجة النضج.

فكل عناية فائضة تدل على بلوغ (العمران) منها، وهو ما تظهره الحكايات في المباذل والمقالب والمجالس والشكوى والتقلبات واللذات. ولهذا لا يمكن لاقتباس المسعودي عن العطوي أن يكون غريبا عن هذه الأجواء، إذ يقول:

حي التحية أصحاب التحيات   القائلين إذا لم تسقهم: هات
أما الغداة فسكرى في نعيمهم   وبالعشي فصرعى غير أموات
وبين ذلك قصف لا يعادله   قصف الخليفة من لهو ولذات

فالمقارنة الأخيرة تحيل على ما يستوجب ذلك مما هو متداول ومعروف، ولولا أن تكون الخلافة معروفة بما يتكرر في الأغاني لأبي الفرج، لكما قيل فيها ما قيل. لكن (قصف الخليفة) ليس متاحا للآخرين بيسر.

ندماء الخليفة:

وجرى امتحان الخلفاء للمغنين والندماء كلما أرادوا معرفة حدود هؤلاء ومقدار تجاوزهم للآداب، فثمة ما لا يطيقون عليه صبرا من تجاوزات، وهكذا كان الأمين يخلع على مخارق المغني جبة وشي (كانت عليه مذهبة)، لكنه سرعان ما يعرضه للامتحان ويلح عليه أن يشاركه في (مصلية) لحم (معقودة الساعة)، ويقول مخارق (فحين أدخلت يدي في الغضارة «القصعة» رفع يده ثم قال: أف نغصتها علي والله وقذرتها عندي بادخالك يدك فيها، ثم رفس القصعة رفسة فإذا هي في حجري وودكها «دسمها»

يسيل على الخلعة حتى نفذ الى جلدي) (١٤).

ومثل ذلك ما حل له مع المأمون وأمامه (مائدة عليها رغيفان ودجاجتان) وهو يأمره بالمشاركة، لينغص عليه ذلك بعدئذ حتى عرف بالأمر، ورفض المشاركة ثانية فقال المأمون:

(- تعال ويلك فساعدني

فقلت : الطلاق لي لازم إن فعلت

فضحك ثم قال : ويلك ، أتراني بخيلا على الطعام! لا والله ولكني أردت أن أؤدبك، إن السادة لا ينبغي لعبيدها أن تؤاكلها).

ولو كان قد فعلها ثانية لنال ما نال لكنه أصر على ألا يضيع التأديب اياه.

ومثل هذا الامتحان للعادات أصبح من محفزات الأفعال في ألف ليلة يجري تطويعه في سياق المألوف في المجتمع المترف؛ وكلما تورط المعنى في «عادات» لم يتقنها بعد، وجد نفسه في مصيبة، إذ كان الناس في ذلك الزمان يتهيبون مؤاكلة الملوك وحاشيتهم، ولهذا يروي أبو منصور الثعالبي أنه دعي في مرة فقال لابن أبي علي أحمد بن محمد، (أنا إنسان سوقي لا أحسن مؤاكلة الملوك. فقال : يا أبا منصور ، ليكن طرف كمك نظيفا وأظافرك مقلمة، وصغر اللقمة ولا تدسم الخل والملح ، وكل ما شئت) (١٥).

ويقترن الطعام بعادات وتقاليد بعضها اجتماعي والآخر شخصي ، فهو قد يصبح مدعاة للملاطفة والاختبار ، تلجأ إليه الحكايات لهذا الغرض كما في حكاية الشاب البغدادي وعزيز وعزيزة وعلى نور الدين في دمشق، لكن الاختبار يتنوع ويتعدد أيضا، فلربما جاء بقصد امتحان معرفة المقابل (المتلقي) للمرسل ، ولهذا تذكر الأغاني مثلا، ان عريبا الشاعرة المغنية قد بعثت الى اسحق بن كنداجيق (ن) أن يبعث لها بنصيب من الدعوة التي عنده (وبعث اليها منه شيئا كثيرا) فجاءه رسول منها (ومعه شيء مشدود في منديل ورقعة فقرأها، فإذا فيها:

بسم الله الرحمن الرحيم ، يا عجمي يا غبي، ظننت أني من الأتراك ووخش (الرديء) الجند، فبعثت إلي بخبز ولحم وحلواء، الله المستعان عليك، يا فدتك نفسي، قد وجهت إليك زلة (ما يأتي من مائدة الصديق للصديق) من حضرتي ، فتعلم ذلك من الأخلاق ونحوه من الأفعال، ولا تستعمل أخلاق العامة، في رد الظرف، فيزداد العيب والعتب عليك إن شاء الله (١٦).

فكشفت المنديل فإذا طبق ومكبة من ذهب منسوج على عمل الخلاف، وفيه زبدية فيها لقمتان من رقاق، وقد عصبت طرفيهما وفيها قطعتان من صدر دراج مشوي ونقل وطلع وملح): فالعامة حسب تصانيف العصر تهوى الأكل وكثرته لا رقته ولطفه ومغزاه.

واذا ما عرفنا أن أوائل القرن الثالث للهجرة (التاسع الميلادي) شهد آدابا عامة في الطعام والمائدة، وأن هذه ملزمة للفتيان لعرفنا كم أن المجتمع الوسيط قد حقق تقدما حضريا ولياقة سلوكية عالية: ومثل هذا الواقع وحده هو الذي يجعل من بعض مكونات الحكايات وأفعالها ومتوالياتها معقولة ومقبولة . فتناول أكلة ما دون غسل اليد بدا في بعض الحكايات دافعا للفعل وحافزا للسرد، وهو ما لايتقبله الجاهل بطبيعة العادات والأخلاق السائدة. ويكفي أن يشار الى ما يذكره الجاحظ في آداب المائدة عند الفتيان في مطلع القرن التاسع الميلادي مثلا ، إذ يقول في البخلاء (١٧).

«قيل للحارثي بالأمس : لم تبح الطعام لمن لا يحمدك ومن ان حمدك لم يحسن أن يحمدك ومن لا يفصل بين الشهي الغذي والغليظ الزهم؟ قال يمنعني من ذلك أبو الفاتك.

فقيل له : ومن أبو الفاتك؟ قال : قاضي الفتيان. قيل : فما قال أبو الفاتك؟ قال : قال أبوالفاتك: الفتى لا يكون نشافا ولا نشالا ولا مرسالا ولا لكاما ولا مصاصا ولا نفاضا ولا دلاكا ولا مقورا ولا مغربلا ولا محلقما ولا مسوغا ولا مبلعما ولا مخضرا ، فكيف لو رأى أبوالفاتك اللطاع والقطاع والنهاش والمداد والدفاع والمحول والله اني لأفضل الدهاقين حين عابوا الحسود وتقززوا من التعرق وبهرجوا صاحب التمشيش وحين أكلوا بالبارجين وقطعوا بالسكين ولزموا عند الطعام السكتة وتركوا الخوض واختاروا الزمزمة».

ويقول د مصطفى جواد في تفسير تلك المصطلحات:

«والنشال في اصطلاح الفتيان في ذلك الزمن هو الذي يتناول الطعام من القدر ويأكله قبل النضج وقبل اجتماع الآكلين. والنشاف : الذي يفتح الرغيف من حاشيته ثم يغمسه في رأس القدر ويشربه الدسم ويأكله وحده. والمرسال صفة لاثنين أحدهما الذي اذا وضع في فمه لقمة هريسة أو ثريدة أو غيرهما أرسلها في حلقة إرسالا وسرطها سرطا وهو المراد هاهنا. واللكام: هو الذي يلتقم لقمة فيلكمها بأخرى قبل إجادة مضغها وابتلاعها. والمصاص : الذي يمص قصبة العظم ، بعد استخراجه مخه. والمقور الذي يقور الرغيف ويأخذ وسطه ويدع حواشيه لأصحابه. والمحلقم : الذي يتكلم واللقمة قد بلغت حلقومه . والمسوغ: الذي يعظم اللقمة فتقف في حلقومه ويغص بها، يسيغها بالماء

ولا يزال يفعل ذلك . والمبلعم : الذي يأخذ حواشي الرغيف ويغمزها في الزبد أو السمن وغيرهما لأنها تحمل من ذلك أكثر من الأوساط ، أو الذي يغمز التمرة بابهامه لتحمل من ذلك أكثر من التمرة غير المغموزة، واللطاع : هو الذي يلطع أصبعه ثم يغمسها في المرق أو اللبن أو السويق. والقطاع الذي يعض على اللقمة فيقطع نصفها ثم يغمس النصف الآخر في الادام كالزيت والخل. والنهاش: هو الذي ينهش اللحم كنهش السباع. والمداد: هو الذي ربما عض على الغضروف الذي لم ينضج ويمده بفيه من جهة وبيده من الجهة الأخرى، فيقطعه بنثرة واحدة فينثر ما عليها على مؤاكله على المائدة، وقيل: المداد أيضا هو الذي إذا أكل مع أصحابه الهريسة أو الأرزة أو غيرهما أتى على ما بين يديه ومد يده الى ما بين أيديهم. والدفاع: هو الذي إذا وقع في القصعة عظم فيما يليه نحاه بلقمة من الخبز حتى تصير في مكانه قطعة لحم وهو في فعله ذلك يظهر للمؤاكلين أنه يريد تشريب اللقمة مرقا. والمغربل : هو الذي يأخذ وعاء الملح فيديره إدارة الغربال ليجمع أبازيره أي بهاراته ويستأثر به على أصحابه. والمحول: هو الذي اذا رأى كثرة النوى بين يديه احتال له حتى يخلطه بنوى صاحبه. والمخضر: هو الذي يدلك يده بالاشنان من الودك والغمر حتى اذا أخضر وأسود من الدرن دلك به شفتيه . والدلاك: هو الذي لا يجيد تنقية يديه بالاشنان ويجيد دلكهما بمنديل الغمر» (١٨).

ويبدو أن بعض حكايات الف ليلة وليلة درجت في السرد على مذاهب الفتوة في مراحلها المختلفة، فهي تجمع بين الظرف واللطف والأدب والشجاعة مرة ، وبين اللصوصية وتلفيق الفصيح وتمثل الهوى مرة أخرى، ولهذا يظهر فيها الكثير من الشعر الظريف والخاص بالعشق، كذلك الذي يقوله علي بن الجهم في ذكر مسكن المفضل الكرخي الذي يألفه صحبه من الفتيان والقيان ، أو كذلك الذي ينشده أيام الواثق اسحق بن خلف (أبو الطيب البهراني)، العيار المعروف.

وفي قصيدة علي بن الجهم التي ينقلها أبو الفرج الاصفهاني فضاءات الحكايات، من ولع بالقيان والغناء والطعام والضيافة والسهر والانهماك في الملذات ، إذ يقول:

نزلنا بباب الكرخ أطيب منزل ... على محسنات من قيان المفضل
فلابن سريج والغريض ومعبد ... بدائع من أسماعنا لم تبدل
أوانس ما للضيف منهن حشمة ... ولا ربهن بالجليل المبجل
يسر اذا ما الضيف قل حياؤه ... ويغفل عنه هو غير مغفل
ويكثر من ذم الوقار وأهله ... اذا الضيف لم يأنس ولم يتبذل
ولا يدفع الأيدي المريبة غيرة ... إذا نال حظا من لبوس ومأكل
ويطرق اطراق الشجاع مهابة ... ليطلق طرف الناظر المتأمل
أشر بيد واغمز بطرف ولا تخف ... رقيبا اذا ما كنت غير مبخل
وأعرض عن المصباح والهج بمثله ... فإن خمد المصباح فادن وقبل
وسل غير ممنوع وقل غير مسكت ... ونم غير مذعور وقم غير معجل
لك البيت ما دامت هداياك جمة ... وكنت مليا بالنبيذ المعسل
فبادر بأيام الشباب فإنها ... تقضي وتفني والغواية تنجلي
ودع عنك قول الناس أتلف ماله ... فلان فأضحى مدبرا غير مقبل
هل الدهر إلا ليلة طرحت بنا ... أواخرها في لهو يوم معجل
سقى الله باب الكرخ من متنزه ... الى قصر وضاح فبركة زلزل
مساحب أذيال القيان ومسرح الـ ... ـحسان ومثوى كل خرق معذل (١٩)

فالمشروب والمأكول لا ينفعان كثيرا في غير فضاءات اللذة التي تتموضع في المكان والزمان المعنيين. لكن هذا الاستدعاء للموقف أوالمضي في تذكره والاشادة به يمثلان مزاجا انهماكيا في استحصال اللذات، بما يعني التنكر لما يمكن أن يسود فلسفة نفعية مضادة، واذا كان الوراق والبغدادي، وكذلك كنز الفوائد يذكرون الكثير في الطعام وآدابه، فإن أمر العناية بالطباخ شخصيا لم يكن قليلا، اذ أفردت له الأبواب ، ولهذا نقرأ عند كشاجم مثلا في وصف طباخ جمع من المعرفة ما يجعله مقبولا وآتيا بالجديد ومكملا للزهو الاجتماعي وراحة البال والرفاه، كما أن هذا الذكر للطباخ الفقيد يفصح عما يعنيه الانهماك بالمأكول والانشداد إليه:

«بسم الله الرحمن الرحيم كتبت - أعزك الله — من المحل الجديد، والبلد القفر الذي أنا به غريب، عن سلامة الجوارح والحواس ، إلا حاسة التمييز ، فإنها لو صحت لما اخترت المقام بهذه المفازة ، وأحمد الله عز وجل كثيرا على كل نعمة ومحنة، ومن مصائبي - أعاذك الله عز وجل من كل مصيبة، وجنبك كل ملمة — أن نوحا طباخنا توفي، فأرمضتني مصيبته ، وآلمتني فجيعته ، وكان عنوان النعمة، وترجمان المروءة ، وواسطة القلادة ، فلهفي عليه، فلقد كان قوام جسمي، وزيادة شهوتي، وممتع زواري وأضيافي، أحذق أهل صناعته، وأبينهم فضلا، وأرهفهم سكينا، وأعدلهم تقطيعا، وأذكاهم نارا، وأطيبهم يدا، ما أكاد اقترح عليه شيئا إلا وجدته قد سبقني اليه، معب للموائد ملبك للثرائد، مع كل حار وبارد، كأن مائدته رياض مزخرفة، أو برود مفوفة ، مرتب للألوان، منظف للخوان، لا يجمع بين شكلين، ولا يوالي بين طعامين، ولا يعرف اللون إلا وضده ، ينضج الشواء، ويحكم الحلواء ، ويخالف بين طعام الغداء والعشاء، يكتفي باللحظ ويفهم بالاشارة، ويسبق الى الارادة، كأنه مطلع على الضمير من الزائر والمزور، فأودى فقيدا حميدا، ليس مثله موجودا طريفا ولا تليدا، فما ظنك — أعزك الله -

بمبتلى تجمع عليه فقد مثل هذه العقدة النفيسة ، وتطاول الأيام بهذه الناحية المحلة الموحشة والله - عز وجل - لا أتقي الا الشماتة، ولست في ثغر فأحتمل عاجل الضنك ، ولا بإزاء عدو فيشغلني مقارعته وحلاوة الظفر به والنكاية فيه عن ملاذ الطعام، وأسأل الله عز وجل الكريم المنان أن يختار لي ويعجل مما أنا فيه راحتي، ويبدلني خيرا منه زكاة وأقرب رحما، بجوده ومنه . وكتابك - أعزك الله - إذا ورد علي نفي عني هذه الوحشة، وأمن غب هذه الهفوة. فإن رأيت - جعلني الله فداك - أن تهدي لي برا وصلة، ووصلة وأنسة فعلت ، إن شاء الله تعالى (٢٠).

فوصف الطباخ يفصح ضمنا عن وصف رغبات الآكلين والندماء ، كم أنه يعرض لعادات الطعام ولترف المقبلين عليه الساعين الى الجديد منه. لكنه يجري التعامل معه على أنه (عقدة نفسية) يتيح تملكها متعة ولذة وراحة بال.

الأكلات الموصوفة وفعلها داخل المحكي:

ويلجأ السرد في ألف ليلة وليلة الى التنويع على الطعام ، مرة بصفته جزءا من (العدة الوصفية) لايجاد فضاءات اجتماعية وجغرافية للنص، فيأتي مائدة يجتمع حولها عدد من الناس، ينشغلون بالأكل وبالحديث، ومرة أخرى يكون الطعام معدا لتعقيد الفعل وتوتير السرد من خلال ايقاف فاعل ما وتعطيله لاعادة تحويله الى متوالية جديدة منشقة عن الأولى يظهر فيها الفاعل البديل أو المزيف، كما هو في الليلة ٣١٣ (ص ٤٩٠) عندما وضع برسوم البنج لتعطيل علي شار وتنويمه وخطف زمرد، كما أنه يمكن أن يؤدي دوره الغائب أو ينتج إيهاما خاصا لدى المستقبل لنسف التوقعات وتسخيف فضاءاته: ففي الليلة ٣٢ يمر النشار شقيق المزين بتجربة فريدة بعدما قتله الجوع، فإذا بسيد مقيم في دار عظيمة يستقبله،ويومىء للخدم باعداد المائدة والمضي في الأكل بينما يجري كل شيء تمثيلا وايماء فحسب، وجوع الضيف يشتد . ولولا ذلك لما اضطر الى تلبس الوهم والعيش فيه وإظهار نتائجه ، أي العربدة ، ومن ثم ايقاع صاحب الشأن في شرك الايماء والوهم، كم أن الرغبة في الطعام قد تأتي لاحقة لدور الفاعل المزيف، فالخليفة يرتضي بدور كريم الصياد عند مرأى علي نورالدين وانيس الجليس والشيخ ابراهيم في مقصورته سكارى يتناشدون غناء وشوقا. ولولا استدراج الجمال والطرب له لما قبل بمزاولة هذا الدور، وهو تنازل أول يقود الى دور الطباخ وهو يعد لهما السمك المطبوخ (ص ١٢٠).

لكن الطعام يؤدي فعله السردي في ضوء الفضاءات الاجتماعية أو السياسية للنص:

ففي الليلة ٣٢١ كانت زمردة تمارس دور الملك، وجلست على رأس مائدة لترى الدخلاء الجدد علها تعثر على (علي شار) أو على خصومه، وصادف أن جلس أحدهم عند طبق الأرز الحلو، فسألته عن جرائمه وعاقبته، وكان أن اقترن الطبق ومكانه بالشؤم. وعندما كانت المائدة منصوبة ثانية ترك المكان فارغا، فجاء القادم الجديد إليه، ونال ما نال أيضا ، وهكذا يتوالى الخصوم غير عارفين بالمكان المتروك. أي أن طبق الأرز أخذ يقترن في ذهن البلاد بالشؤم، وأصبح نذيرا يتطيرون منه ويبتعدون عنه واكتسب دلالته في ضوء ذلك، وسرعان ما دخل المحرمات والممنوعات التي يعني خرقها تصعيدا للسرد. ولكن هذا العنصر التحريمي باطل ومؤقت ، ولهذا سرعان ما تجري معاكسته بمجيء الحبيب الغريب لاشغال المقعد نفسه عند الطبق ذاته، فتنقلب الآية وتنتهي الحكاية بمشهد عجيب يبهت عنده (الطواشية).

أما أكلة الزيرباجة (الليلة ٢٧) فإنها تصبح من مكونات السرد لأن الفاعل فيها ينتهك آداب المائدة وشروط النظافة، أي أنه يأتي الى عالم الخاصة بأخلاق العوام، وهو ما لا يرتضيه العالم المذكور ويعده استهانة به واستهتارا بتنازلاته ، أي أن رد فعل الصبية جارية البلاط ، كان حادا لأنها ترى في فعلها (المصاحبة والزواج) منه (كواحد من أبناء التجار) تنازلا منها واعلاء لشأنه . أما دخوله الفراش معها دون الاغتسال فتراه بطرا واستهتارا.

ويقول البغدادي في وصف الزيرباج، انه من اللحم السمين، يقطع صغارا ، معه دار صيني وحمص مقشور وقليل من الملح ويمضي قائلا:

فاذا غلي، تؤخذ رغوته ، ثم يطرح عليه رطل خل خمر وربع رطل سكر وأوقية لوز حلو مقشر ومدقوق ناعم، يداف بماء ورد وخل، ثم يطرح على اللحم ويلقى عليه كسفرة مسحوقة وفلفل ومصطكى منخولة، ثم تصبغ بالزعفران (ومن أراده ثخينا جعل مع الزغفران نشاستجا)، ويجعل في رأس القدر كف لوز مقشر مفرد بنصفين، ويرش عليها قليل ماء ورد، وتمسح جوانبها بخرقة نظيفة، وتترك على النار حتى تهدأ، ثم ترفع، ومن أحب ان يجعل فيها الدجاج فليأخذ دجاجة مسموطة يغسلها ويقطعها على مفاصلها . فإذا غلت القدر عليه، ألقاها على اللحم تنضج بنضجه.

ومثل هذا الوصف للزيرباج يتكرر في كنز الفوائد في تنويع الموائد، ولكن بتفصيلات أوسع (٢١).

لكن الزيرباجة يمكن أن تكون من لحم الدجاج أيضا كما جاء في وصفها، وهوما يظهر أيضا في حكاية الشاب البغدادي إذ يقول أنهم قدموا إليه في قصر القهرمانة المذكورة (خافقية

زيرباجة محشية بالسكر وعليها ماء ورد ممسك وفيها أصناف الدجاج المحمرة وغيره) لكنه ، من شدة انهماكه ـ اكتفى بمسح يده ومكث جالسا دون اغتسال (الليلة ٢٧، ص ٨٤) (٢٢).

وعندما خلا بها في الفراش، كما يقول:

(وعانقتها وأن لم أصدق بوصالها شمت في يدي رايحة الزيرباجة فلما شمت الرايحة صرخت صرخة فنزل لها الجواري من كل جانب فارتجفت ولم أعلم ما الخبر) ، فقالت (أخرجوا عني هذا المجنون فأنا أحسب أنه عاقل فقلت لها وما الذي ظهر لك من جنوني، فقالت يا مجنون لأي شيء أكلت من الزيرباجة ولم تغسل يدك فوالله لا أقبلك على عدم عقلك وسوء فعلك ثم تناولت من جانبها سوطا ونزلت به على ظهري ثم على مقاعدي ، ص ٨٤).

والحكاية المكيفة عن نادرة تاريخية أيام الخليفة المقتدر (سنة ٣٢١هـ) أوردها ابن الجوزي في المنتظم، وتقول الحكاية أن جارية شغب التي زوجها لها المقتدر شمت لحيته ورفسته.

(فرمت بي عن المنصة . وقالت: انكرت أن تفلح يا عامي يا سفلة. وقامت لتخرج فقمت وعلقت بها وقبلت الأرض ورجليها ... فقالت : ويحك أكلت فلم تغسل يدك) (٢٣).

وقد تبدو حكاية الشاب البغدادي الذي قطعت يده (الليلة ٢٧، ص ٨٤) غريبة في تكويناتها ، ولربما اعتقد بعض القراء بأنها ضعيفة التسبيب، فعلها غير مبرر: لكن مثل هذه الحكاية ينبغي أن تؤخذ في ضوء فضاءاتها الحضرية، ففي العصر الوسيط كانت آداب الطعام والمائدة لدى الخاصة تحظى بعناية كبيرة، لدرجة أن جواري الحاشية والقصور سعين الى تلقين أنفسهن والمقربين منهن مثل هذه الآداب... كما أن صبايا هذ الفئة كن يسعين الى تعليم العشيق أو الزوج المرتقب ما ينبغي عليه معرفته على أساس أن هذه تشكل هويته الجديدة وجواز مروره الى مجتمع الخاصة. ويذكر الوراق عدم جواز مس شيء باليد قبل الطعام ويذكر عن المأمون أنه اصطحب شخصا للمائدة، وعندما ابطأ الغلام على الرجل بعد أن غسل يده سبقته يده الى رأسه فقال المأمون أعد غسل يدك، ثم سبقته الى لحيته فأمره أن يعيد ثانية..

الطعام والمرتبية الاجتماعية :

وتصبح مثل هذه القضايا شديدة الحساسية عندما يكون المعنى من (العوام) قادما نحو الخاصة، فالعوام كما يقول الوراق عجلون في استخدام الأشنان للاغتسال يدا وفاها مرة واحدة، بينما يرى أن يصار الى غسل اليدين وتدليكهما أولا. ثم تنظيف ما يتعلق بهما، ثم يلجأ الى الاشنان لغسل الفم، ثم يستعان بالسعد وغيره لغسل اليدين والفم، ومن ثم بالماء، ويستعان بماء الورد لغسل الوجه واليد.. الخ ولربما كان الرواة يستغربون بعض الاسراف والتوصيف الدقيق في هذا الأمر فيدفعون بالفاعل أو الشخص المعروض للفعل أو الحدث الى موقف صارم أو معاند ازاء الطعام وغيره، ولكن هذه الآداب) كانت تمثل شيئا من مواصفات مجتمع أدركه من الترف الكثير.

وفي القصة التي أوردها ابن الجوزي على أنها واقعة في أيام خلافة المقتدر كان الشاب البغدادي (البزاز) ، أجلس في بيت، بينما كان أهل الدار التابعة لقصر من قصور الأم.

(يدخلون ويخرجون ويذكرون أن هذا وقت زفاف فلانة على البزاز ويذكرون صاحبتي ففرحت فرحا أطار عقلي غير أني جعت جوعا أحرق أحشائي، واستطعمت الخدام فلم يطعموني لأنهم لم يعرفوني حتى جاء خادم يعرفني فشكوت إليه الجوع فقدم لي ديكا فأكلت وغسلت يدي غسلا ظننت معه النقاء. فلما خلوت بها رفستني وقالت عجبت كيف تفلح وانت عامي سفلة ، وهمت بالخروج فتعلقت بها واخبرتها القصة، ثم قلت يلزمني صوم الأبد والحج ماشيا والطلاق والعتاق وصدقة مالي ان لا آكلها بعد اليوم إلا واغسل يدي أربعين مرة فضحكت) (٢٤).

أي أن الأصل الوارد عن ابن الجوزي وغيره يؤكد على وجود تفاوت شديد بين التجار وبين الجواري والمحظيات، فثمة ترف ولياقة عاليان لدى فئات الجواري والمملوكات يجعلان من حياتهن رقيقة شفافة جميلة مغرية لا تدانيها حياة التجار التي لا تتجاوز كثيرا حياة (السوقة) أو (العامة السفلة) حسب تعبير هؤلاء الجواري. ويبقى التاجر. شابا أو رجلا أو شيخا يحن حنينا شديدا الى هذا الترف ويسعى من أجل بلوغه ، فكل فئة تحتاج الى بلوغ ما يعوزها مالا أو جاها أو وجاهة أو لياقة أو سلوكا عاما. ولهذا فشدة التعلق ليست عشقا ضرورة. على خلاف الرغبة التي تحرك الجارية أو المملوكة : فهي تعشق ولهذا تشتري من السوق ما لا تحتاج، بقصد إدامة العلاقة وبلوغ المرام وتحقيق الرغبة. (إذ لم يكن بها حاجة من الأصل إلا العشق)، كما يقول الشاب البزاز في تعليقه على سبب قدومها المتكرر وشرائها الكثير للأقمشة والملابس، لكن هذا العشق مؤقت، مرهون بالرضا اللاحق، ومتى ما شعرت بالتفاوت معه وعجزه عن بلوغ الرغبة واللياقة كانت مستعدة لهجرانه وطرده.

ويعول الراوي في حكاية (الشاب البغدادي وجارية الست زبيدة) على هذه الوقائع ، فيقول في الجزء المقابل

للأصول الأولى للحكاية انهم قدموا للشاب (خونجة طعام، من جملة الطعام خافقية فيها زيرباجة مخترة بقلب الفستق المقشر مجلبة بالجلاب والسكر المكرر) وانه بعد هذه الأكلة اكتفى بمسح يديه، وبعيد الزفة والدوران بالعروس في أنحاء القصر (دخلت معها الى الفراش وعانقتها وأنا لا أصدق بوصالها، حتى شمت يدي ريحتها زيرباجة وهي صرخت صرخة أقبلت الجواري إليها من كل مكان وصاروا حواليها وارتجفت أنا وأخذني الفزع والرعب ولا أعلم سبب صرختها)، وطالبتهم باخراج (هذا المجنون) ، وشرحت له السبب بعدما سأل عن خطيئته : (فقالت يا مجنون أليس أكلت الزيرباجة ولا غسلت يدك ، والله لاقابلنك على فعلك ، تدخل على مثلي وريحة يدك زيرباجة)، ثم طرحوه أرضا ونزلت على ظهره بـ (السوط المظفور) ، وأمرت بقطع يده في (المدينة) يده التي (أكل بها الزيرباجة) لكنها لم تخالطه حتى قطعت (ابهاماته) بنفسها) (٢٥) .

ولا يبدو قلق الشاب البغدادي آكل الزيرباجة مع جارية شغب أو المقتدر مسرفا في سياقاته : وبدون هذه السياقات يبدو رفضه للأكل وإصراره على الاغتسال أربعين مرة مضحكا لا معنى له. ولا يمكن للقصة أن ترد محكية على لسان حاك ومشارك أساسي لولا هذا الرقض الذي زاد من توتر الموقف وتساؤل الحضور عن سر ذلك وإلا اتهموه بـ (الوسواس).

فالشاب التاجر تواق الى التحلي بصفات الظرفاء، والتي يذكر الوشاء بعضا منها في الموشى أو الظرف والظرفاء، حيث يدخل الظريف (الحمام على خلوة .. ولا يتمرغ على حرارة أرض الحمام، فإن ذلك مما يفعله سفلة العوام)، وأن ينشف عرقه (بمنديل) ويدعو (بالغسول ، والأشنان المنخول) (٢٦)، بينما يخصص صاحب كنز الفوائد للاشنان الذي يغسل به الخلفاء والوزراء بابا ولآخر يقل جودة عنه وكذلك لأنواع الصابون المطيب. (٢٧) ويعني تعدادها وجود عناية خاصة بهذا الأمر في مجتمعات الخاصة، بينما تفترض هذه في القادم نحوها من السوق (مجتمعات العوام) الأخذ بآدابها وصنوف عنايتها بالنظافة والعطر.

وبقدر ما يبدو الطعام حاجة ومتعة ولذة يزداد الانهماك فيه والتفنن بأنواعه كلما اكتملت حياة الحضر وازداد الرخاء واتسعت الفئات المرفهة ، كما يصبح الخوض فيه طقسا من الطقوس أيضا له شؤونه ومشكلاته وتبعاته. ولهذا تكثر اقترانات الطعام بغيره، فهو تمهيد للجنس في ألف ليلة وليلة كما قيل من قبل، لكنه امتحان للآخرين أيضا، كما أن ردود الفعل ازاء قيمته وكميته وأوقاته تحدد سمة الآخر ، من الخاصة أو العامة ، من العشاق والظرفاء ، أو من الغلاظ ، فهكذا تقول زوجة الجوهري في رسالة تركتها في جيب قمر الزمان (الليلة ٩٧١ج٢، ص ٥٦١)، (يا علق كيف تنام وتدعي أنك عاشق) بعد أن أكل وشرب وانهمك في ما هو جسدي ، لكن عريبا الشاعرة المغنية تستضيف علوية المغني ليجدها. جالسة الى كرسي تطبخ، وبين يديها ثلاث قدور من دجاج، فلما رأتني قامت تعانقني وتقبلني، ثم قالت: أيما أحب إليك أن تأكل من هذه القدور ، أو تشتهي شيئا يطبخ لك، فقلت : بل قدر من هذه تكفينا، فغرفت قدرا منها، وجعلتها بيني وبينها ، فأكلنا ودعونا بالنبيذ، فجلسنا نشرب حتى سكرنا ، ثم قالت : صنعت البارحة صوتا لأبي العتاهية، فقلت: وما هو ، فقالت هو:

عذيري من الانسان لا إن جفوته صفا لي ولا إن كنت طوع يديه (٢٨)

دلالة الطعام في اللذة والجماع والتحذير:

وعلى الرغم من أن مشهد الأكل لا ينتهي بالجماع ضرورة إلا أنه يتصاعد دراميا الى موقع التنبيه والتحذير والشك مهما كان المقصود منه. واذا ما كان المعنى هو العشيق الذي لهجت بذكره فإن المفارقة الساخرة أعظم وأقرب الى حكايات الف ليلة وليلة (٢٩). واذا اعتمدنا ما يقوله كشاجم عن آداب الظرف لعرفنا أن الليالي لم تكن تجنح بعيدا عن السائد، فثمة ارتباط بين الظرف والغناء، والطعام مادامت كل هذه تشكل جانبا من حياة ترف الخاصة.

يقول كشاجم:

(رأيت الملاح من أهل هذه الطبقة يقولون إن من لم يسد عشرة أصوات، ويحكم من غرائب الطبيخ عشرة ألوان لم يكن عندهم ظريفا كاملا ولا نديما جامعا).

ويقول أيضا:

قال رجل من الأدباء : إذا رافق السماع من الشراب ما ذكا عرفه ، وعذب على اللهوات طعمه ، وأخلص من شوائب العكر جرمه، وناب عن مرقص الآل شعاعه، وتحلى بزي العقبان لونه ، وكان المنادمون عليه إخوانا الباء، وخلانا أدباء، مساميح الأخلاق، كرام الأعراق ، قد أذكتهم المعرفة، وأدبتهم الحكمة ، وكان الغرض في الشراب غير الإفراط المؤدي بإكثاره الى النوازل ، لتعديل الطبائع وإيثار المنافع ونفي الخلاف، وايجاب الائتلاف، وحسم السخائم، ونبذ النمائم ، على وجه سماء وصنو هواء، وصفو ماء، وخضرة كلأ، من كف بارع الظرف، ساحر الطرف فائق الوصف، مصيب الخدمة ، ذكي الفطنة صادق الكمال، واصل الحبال، كأنه خوط بان، أو جدل عنان، كان نهاية الحبور وغاية السرور (٣٠).

وبينما يترافق الطعام والشراب والغناء في مجالس الف ليلة وليلة، كما هو الأمر في حياة عصورها تلك، فإن الفواكه تصبح ذات معان ودلالة في تلك المجالس. وليس غريبا أن يجري توصيفها بهذه السعة في عشرات الكتب، مثل كتاب السري بن أحمد الرفاه المتوفى سنة ٣٦٢هـ، الذي يفرد لأقوال الشعراء في الورود والزهور والعطور والفواكه أبوابا كثيرة، يأخذ عنها اللاحقون: (٣١).

ويصبح التفاح لدى هؤلاء الشعراء مالكا لأكثر من دلالة بحكم انتمائه الميثي (الأسطوري) الى الغواية والتحريم واللذة والشهوة، وكذلك بحكم ما يبدو عليه من ندرة وجمال ورائحة زكية، ومشاكلة للجسد، فهو في قول ابن المعتز:

كأن فيها وجنة تنقبت بالخجل

وفي قول ابن المعذل:

تفاحة من عند تفاحة بالمسك والعنبر نفاحه

وعند آخر:

نسيمها يخبرني أنها تسترق الأنفاس من نكهته
لما حكت لونين من حسنه قبلتها شوقا الى وجنته

ويقول الوشاء:

(أعلم أن التفاح عند ذوي الظرف والعشاق، وذوي الاشتياق، لا يعدله شيء من الثمر، ولا النور والزهر، كيف وبه تهدأ أشجانهم، وبوروده تسكن أحزانهم، وعنده يضعون أسرارهم)

ثم يضيف في تفسير ذلك:

(لغلبة شبهه) بالخدود الموردة، والوجنات المضرجة .. وهو عندهم رهينة أحبابهم) (٣٢).

وينقل عن شاعر قوله في حبيب غائب:

صيرته تفاحة بيننا اذا ذكرناه شممناها
واها لها تفاحة أشبهت خديه في بهجتها، واها

ويقول الوشاء: (التفاح أعظم .. قدرا، وأجل أمرا وأعلى درجة) من الورد:

تفاحة تأكل تفاحة يا ليتني كنت الذي يؤكل
فألثم الثغر لكي أشتفي بعلة الأكل ولا أوكل

أما في الليلة ٦١ (طبعة برل، ص ١٩٦ ـ ١٩٧)، فإن القلندري الثالث يدخل بستانا كأنه الجنة، فيه الورود والأشجار والأطيار وتسبيحات الواحد القهار، وفيه الثمار والأزهار حتى قال في التفاح:

تفاحة جمعت لونين خلتهما خد الحبيب ومحبوب قد التصقا
تعانقا بوساد ثم راعهما فاحمر ذا حرقا واحمر ذا فرقا

ويذكر علي بن الجهم ان المتوكل دفع الى الشاعرة المغنية محبوبة التي أهداها اليه عبدالله بن طاهر بتفاحة (مغلفة بغالية، فقبلتها وانصرفت عن حضرته الى الموضع الذي كانت تجلس فيه اذا شرب، ثم خرجت جارية لها ومعها رقعة، فدفعتها إليه، فقرأها وضحك كثيرا، ثم رمى بالرقعة إلينا فإذا فيها مكتوب (٣٣):

بأطيب تفاحة خلوت بها تشعل نار الهوى على كبدي
أبكي إليها واشتكي دنفي وما ألاقي من شدة الكمد
لو أن تفاحة بكت لبكت من رجفتي هذه التي بيدي
إن كنت لا تعلمين ما لقيت نفسي فمصداق ذاك في جسدي
فإن تأملته علمت بأن ليس لخلق عليه من جلد!

لكن التفاح في الف ليلة وليلة قد يستعيد دوره الأول في الغواية أو المقالب، ففي الحكاية التي ترد في الليلة ١٨ (ص ٥٣ ـ طبعة بولاق) تكون التفاحة الدليل المزور لانتقام الزوج من زوجه الصبية بعدما كان ريحان العبد يكذب ويحتال ولا يذكر أنه سرقها من يد الصبي الابن. أما اذا اتجه دلاليا الى نسقه الأساس في العشق والوصل فإن التفاح هو السبيل نحو العلاقة بين اثنين، كما هو الحال في حكاية انس الوجود والورد بالأكمام في الليلة ٣٧١هـ، ج١، ص ٥٤٦، إذ تكون المبادأة بتفاحة ترميها الورد بالأكمام على انس الوجود ويبتديء العشق، كما يتدفق السرد الذي لن يتوقف إلا عند اجتماع الاثنين بعد المصاعب التي يولدها الحجر (الكبح) عليهما.

لكن الشعر يتيح تنفيسا عاطفيا لمثل هذا المشهد بديلا للمغامرة التي ينبغي أن ينطوي عليها انحباس المشاعر.

وينقل عن محمد بن عبدالله بن طيفور انه كان عند رزين بن زند ورد العروضي مولاه عندما كانوا يشربون فرميت عليهم تفاحة من الجيران، فقال رزين:

أيا تفاحة زمت فؤادي للهوى زما
لقد ألقاك انسان وألقاك لأمر ما
لتهدي داعي الشوق الى من عض أو شما (٣٤).

التطفل: الدخول على موائد الخاصة

وكلما تعقدت أوجه الحياة المدنية وتداخلت، كثرت فيها الدعاوى والميول والرغبات، وتكررت المقالب ومظاهر الحيلة والنفاق والتسول والصعلكة والتطفل. وكما يظهر الظرف وآدابه يظهر التطفل وتصبح له حكاياته ومواصفاته، شأن ما قيل عن ابن دراج الذي كان ينوح على أبواب الأعراس فيتطير الناس ويدخلونه، فتطفل عثمان بن دراج ينحصر في الطعام، حتى قال مداعبا في

الاجابة على سؤال عن الصفرة في لونه (من الفترة بين القصفين ومن خوفي كل يوم من نفاد الطعام قبل أن أشبع). وتنبني حكايات أشقاء المزين البغدادي على مثل هذا التطفل وتأخذ عنه الكثير وتضفي اليه احتمالات الموقف، بينما تكتفي الحكايات المأخوذة عن التاريخ بالمبنى غير عابئة بالقرائن الشخصية والمناخية والسكانية.

والحكايات التي تدور حول أبي سلمة الطفيلي البصري كثيرة ، فإذا ما بلغه خبر وليمة اصطحب ولديه وعلى رأسيهما القلانس الطوال والطيالسة الرقاق ولبس ملبس القضاة، وفاجأ أصحاب الوليمة بنقر على الباب وصيحة (افتح ويلك فإن أبا سلمة واقف). فإن جهل به البوابون فتحوا الباب، والا تركوه عنده ينتظر مجيء آخرين، فيرمي ولداه بحجر في العتبة يحول دون دوران الباب وانغلاقه ، وقيل انه تناول لقمة فالوذج حارة خبطت امعاءه ومات.

فثمة تطفل تكثر مقالبه، ويتندر به الناس ويكتب فيه الشعر من أمثال عبدالصمد بن المعتدل فيصبح نمطا سلوكيا شأن غيره ، ويتناغم الحكاة مع اتجاهاته فيأخذون عنه ويضيفون اليه ويعدون عنه، فيصبح من سمات المجتمع ومن مقومات متون السرد أو مبانيه.

وبقدر ما يعنيه التطفل من (هامشية) اجتماعية وتأرفكه من حياة باذخة يعجز عنها المتطفل ، فإنه سرديا يعني مشاكسة الركود والاستقرار الذي يقترن بحالات الرفاه والرضا بالذات التي تفصح عنها موائد الأعراس والولائم الكبيرة. فالطفيلي كالثرثار بين الحلاقين له دوره السردي، لكنه فاعل أولا ، يعني بالتحايل لبلوغ الطعام،أما الثرثار فله عناية أخرى تدفعه الى الفضول لدرجة المخاطرة بنفسه.

وما يرويه القاضي التنوخي عن نسخة عهد هازلة كتبها المتطفل عليكا الى علي بن عرس الموصلي أيام عز الدولة أحمد بن بويه تستحق الملاحظة في ضوء ما تعرض له من حيلة لبلوغ الموائد والأشخاص القريبين اليها، اذا يقول في ما يكاد يصبح اتجاها حياتيا:

١ - «ان يتعهد موائد الكبراء والعظماء»

٢ - «يتبع ما يعرض لموسري التجار»

٣ - «ان يصادق قهارمة الدور ومدبريها ويرافق وكلاء المطابخ وحماليها»

٤ - «ان يتعهد أسواق المتسوقين»

٥ - «ان ينصب الارصاد على منازل المغنيات والمغنين» وكذلك (الابليات أي النائحات والمخنثين) «أي الذين يلطمون في المآتم ويرقصون احترافا في الافراح»

٦ - «ان يحرز الخوان اذا وضع والطعام اذا نقل»

٧ - «لا يفوته النصيب من كثير» الطعام أو «قليله» ، غير منتظر أو متأخر.

فالتطفل سلوك يمكن أن تظهر بنوده المذكورة كطرائق عمل مهما بدا عليها من هزل، لكن كثرة المتطفلين وشيوع أسمائهم تعني وجود اتجاه قائم متعارف عليه ، يتحرك حكائيا لاسناد الروي بصفته فعلا مليئا بالقرائن ازاء المعنيين من القائمين على المائدة والطعام والمشاركين والمدعوين والمتفرجين. ولم يكن ظهور الحكاية المعنية بالتطفل فعلا وسلوكا مصادفة في ضوء ما نعرف عن المجتمع. والتطفل هو تمديد للسرد أيضا، فالمتطفل قد لا يدفع بالفعل الى أمام، لكنه يمنحه التشويق، كما انه قد يعيد الحدث بديلا للحكي في تركيبة الف ليلة وليلة.

ولربما يبدو الطعام في حالات عديدة مماطلة وتسريفا للأحداث وايقافا مؤقتا مقصودا يلجأ إليه الفاعل، والسارد أيضا، لتجميد التوالي: ففي الحكاية التي تؤخذ عن مصادر فارسية كما يبدو من الأصول تلجأ الزوجة الى الطعام تأجيلا أولا لتطورات الموقف : فالملك يبعث بوزيره أو بخادمه الى أصقاع بعيدة ليزور الزوجة الجميلة ويغرر بها أو يأمرها بالنزول عند رغباته: فكان الطعام وقراءة الكتب سبيلا للمماطلة كما تفعل شهرزاد . لكنها أكثرت من عدد الأكلات فبلغت تسعينا بطعم واحد، حتى استفسر الملك عن سر ذلك: فكان لها أن حدثته أنها تختلف عن غيرها شكلا، لكنها شأن غيرها من النساء كهذا الطعام فلا داعي للولع بها والطمع باستغلالها . وهي تقدر بهذا السبيل على الحيلولة دون مراد الملك، ولكنها ربما تتعرض لبطشه في غير ذلك.

أي أن الأكلات التسعين بطعم واحد عملت قصا رمزيا يأتي بالنتيجة التي يبتغيها الفاعل (أي الزوجة) ودخلت في مكونات الحكي أيضا تسويفا لتوالي الأحداث الموضوعة من قبل الفاعل المقابل أو الملك. لكن انهماك الناس في الف ليلة وليلة بالطبيخ والطعام ينبغي أن يؤخذ في أكثر من اتجاه: فإذ تعتمد الحكايات التقابل والتوازي في المفاهيم والأنساق ، فإن حكاية رغيفي الخبز اللذين يتجسدان في شكل آخر لاحقا (الليلة ٣٤٢، ص ٥٢٧) ، يراد بهما الترميز الى التقشف الذي تبشر به العجوز في الحكاية المختلفة (الليلة ٤٣٥، ص ٦١٣)، فما دام القليل هنيئا بعيدا عن الحكام المتجبرين أو متقلبي المزاج، فإن الكثير الغني الدسم يبدو مرفوضا من الجانب الآخر. أما موقف الرواة فلربما لا يتجاوز موقف النشار شقيق المزين (ص ١٠٣) وهو يحضر مجلسا رفيعا يتصدره رجل يقف عند إمرته الخدم والحشم، فيخص القادم بالاكرام كلاما وتمثيلا ، فيأتي الطعام متلاحقا على صحون وهمية وأشكال وهمية هي الأخرى ، بينما يسارع المضيف الى ادعاء الأكل طالبا من ضيفه سلوكا مماثلا،فما كان من الضيف الغارق في وحل الواقع تماما إلا أن يتجرأ فيقوم بصفعه على رقبته.

فصاح الرجل (ما هذا يا أسفل العالمين ؟ فقال يا سيدي أنا عبدك الذي أنعمت عليه وادخلته منزلك واطعمته الزاد واسقيته

الخمر العتيق فسكر وعربد عليك).

أي أن الليلة (٣٢ ، ص ١٠٤) تعـرض رمزا لموقف الـرواة مما يرونه ، فكـل شيء لا تقع أيديهم عليه يعـدونه وهما يستحق الخرق والسخـرية والمشـاكسة ، لكـن الحكـاية المذكـورة تعرض أيضـا ساخرة لمجالس الترف التـي تعددت وكثرت، وتسعى لهدمها بهذه السخـرية. فصاحب الـوليمة المزيفـة أكرم ضيفه الصفيـق لأنه لم يجاملـه أو يجاريه كما فعـل الآخـرون وهـم يتعرضـون لتمثيـل مشابه، فثمة مسـايرات مزيفة وكاذبة في مجتمـع تشتغل في داخله أنواع العـادات الملفقة والمسـاعي المنـافقة ، كما تشتغـل فيه الألفـة والمجاملة والمسايرة والمعرفة.

وهكذا تبدو ألف ليلة وليلة وقد اشتغلت في أكثر من نسق وعلى أكثر من وتيرة لتظهر متجددة دائما مستـدرجة لمزيد من القراءات ، ولمزيد مـن الأفكار والآراء والاستجابـات فضاء مفتوحـا لا ينتهي عند حد.

الهوامــــش :

١ – ويورد ابن النديـم محمد بن اسحق الوراق في الفهرسـت (نسخة طهران ١٩٧١ تحقيق رضا ـ تجدد) أسماء كتب الطبيخ الذائعة في زمنه، ومن بينها:
كتاب الطبيخ للحارث بن بسخنر.
- " لابراهيم بن المهدي
- " لابن مساويه
- " لأحمد بن الخصيب الانباري
- " لابراهيم بن العباس الصولي
- " لعلي بن يحيى المنجم
- " لجحظة البرمكي

كتاب السكباج له أيضا
كتاب الطبيخ للمرضى للرازي
كتاب الأشربة للأهـوازيين الحسن والحسين ابني سعيد (ص ٢٧٧، ٢٧٨ – ٢٧٩).
وهناك أيضا.
السكباج وفضـائلها لعبـدالله بن أحمد بن أبي طـاهر ودفـع مضار الأغـذية للرازي أبي بكر (الفهرست ٣٥٨).
ولكشاجم محمود بن الحسين بن السندي بن شاهك (م ٣٦٠هـ) أدب النديم الـذي أصبح مصـدرا منذ أيـامـه يستعين به التـوحيدي وغيره، بينما ظهـر للسري الـرفاه بـن أحمد الكنـدي المحب والمحبوب والمشمـوم والمشروب (م ٣٦٢) في أربعة أجزاء (دمشق مجمع اللغة العربية ١٩٨٦).

٢ – روايـة اسحق الموصلي ، المختـار من قطب السرور في أوصاف الأنبـذة والخمور ، طبعة تونس (١٩٧٦)، ص ٢١٣ ـ ٢١٤.

٣ – وفي المصدر نفسه معلومات مفصلة عن الانشغال في اللذة وطلبها.

٤ – طبعة برل ، ل ٢٣، ص ١١٧، ول ٢٨، ص ١٢٧ـ ١٢٨.

٥ – ويفرد كنز الفوائد في تنويع الموائد للأكـلات عن حب الرمان عدة فقرات فهناك رمـانية مخثرة مـن لحم وحب رمان وورد مـربى بالسكـر وزعفران (ص٢١٥). وهناك رمانية دجاج (ص ٢٩) من دجـاج يداس معه رمان حلو وحامض (من غربال)، وهناك نقيـع حب الرمان (١٦٧)، ونقيعه مع النعناع (ص ١٦٨). وكتاب الوراق ، أبي محمد المفضل بـن نصر بن سيار، مخطوط الطبيخ واصـلاح الأغذية المأكـولات (مكتبة بـودليان ١٨٧ Hunt) يعد من المصادر الأساس للأغذية العباسية. ثم استخدام النسخة المصورة لدى مكتبة الجامعة الأردنية.

٦ – البغدادي ، محمد بن الحسن ، تحقيق داود الحلبي (الموصل ١٩٣٤)، عن طبعة دار الكتاب العربي ١٩٦٤، ص ٩.

٧ – الاشـارات الى الوراق عـن كتابـه الطبيـخ واصلاح الأغـذية والمأكـولات مخطوطة بودليان ١٨٧ Hunt.

٨ – ابن عبـد ربه، العقـد الفريـد (بيروت ، دار الكتب العلميـة ، ١٩٨٣)، ج ٨ وكذلك في الاشارة التالية، ط ٣ ١٩٨٧، ج ٨ ، ص٣ ،٥ ،٧ ،١٤٧.

٩ – الفخري في الأحكام السلطانية ، ص ٤٧.

١٠ – الجهشياري ، الوزراء والكتاب ، ص ١٨٩.

١١ – من الوراق في كتابـه الطبيخ حيث ذكر لابراهيم بـن المهدي ثلاث عشرة ورقة، ص ١٩٢.

١٢ – مروج الذهب ، ج ٤، ص ٣٦٢ – ٣٦٩.

١٣ – هذه وما بعدها ، مروج الذهب، ج ٤، ص ٣٦٣. ٣٦٨.

١٤ – الأغـاني ، ج ١٨ (طبعـة الهيئـة المصريـة ١٩٩٣)، ص ٣٦١ – ٣٦٢، وكذلك ابن طيفور ، كتاب بغداد ، ص ١٧٣.

١٥ – لطائف اللطف لأبي منصـور عبدالملك بن محمـد الثعالبي (بيروت : دار المسيرة ، ١٩٨٧)، ص ٥٠.

١٦ – الأغاني ، ج ٢١ (طبعة الهيئة المصرية ١٩٩٣) ص ٧٤ ـ ٧٥.

١٧ – أورده ، د. مصطفى جواد، كتاب الفتوة لابن المعمار ابي المكارم (بغداد : مكتبة المثنى، ١٩٥٨) ص ١٧ – ٢٠، مطبعة شفيق.

١٨ – المصدر نفسه ، ص ٢٠.

١٩ – كتاب الفتوة لابن المعمار ، ٢١.

٢٠ – أبو حيان التوحيدي ، البصائر والذخائر، ج ٢، ص ١٤٣ – ١٤٤.

٢١ – كنز الفوائد ، تحقيق مانويلا مارين وديفيد واينز (بيروت ١٩٩٣)، ص ١٧.

٢٢ – ودجاج زيـرباج كما يصفه كنز الفـوائد في تنويع الموائد أكلة مـن دجاج مسلوق بالماء، والملـح والمصطكا والدارصيني) ويعـرق بالكزبرة والـزعفران والشيرج الطري) ومربي اللـوز والنعناع الاخضر (ص ٢٦)، وغيره في (صفة زيرباج) مع السكـر واللوز والمقشر والكافور القليل ليحشى بـه الدجاج (ص ٣٠) وغيره أيضا (صفـة الزيـرباج) مـن دجاج وجـلاب ولوز وسكـر وخل وزبادي (٣٤)، أو من اللحم والبصل والمصطكـا، والدار صيني والخل واللوز ... الخ (٣٦ ـ ٣٨).

٢٣ – المنتظم ، ١٣، ص ٣٢٨.

٢٤ – تزيين الأسواق في أخبار العشاق، داود الانطاكي ، ص ٧٤.

٢٥ – محسن مهدي، طبعة برل، الليلة ١٢٨، ص ٣١٢ ـ ٣١٤.

٢٦ – الموشى أو الظرف والظرفاء ، ص ٢٢١ – ٢٢٢.

٢٧ – كنز الفوائد في تنويع الموائد . ص ٢٢٧ – ٢٢٨.
وفي الفهرست إشارة لعدد من كتب «العطر» للكندي ابراهيم بن العباس وآخر لحبيب العطار وللمفضل بن سلمة وغيرهم (ص ٣٧٨).

٢٨ – الأغاني ، ج ٢١ (طبعة الهيئة المصرية ١٩٩٣) . ص ٧٥.

٢٩ – ورد الخبر أيضا عند ابن طيفور، كتاب بغداد، ص ١٧٧ – ١٧٨.

٣٠ – البصائر والذخائر ، ج ٣ ، ص ١١٣.

٣١ – المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، ج ٣، ص ١٢٩ – ١٣١.

٣٢ – الموشى، أو الظرف والظرفاء ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨.

٣٣ – الاماء الشواعر، ص ١٦٠.

٣٤ – وقيل لابي مسعود الأعمى، الورقة لابي عبدالله بن داود الجراح، تحقيق عبدالوهاب عزام وعبدالستار فراج(دار المعارف بمصر ١٩٥٣) ص ٣٥.

الصـــورة الصحفيـــة
بين الثقافة ... والايديولوجيا (١)

عبدالمنعم الحسني ★



يـرى ستيـورات هـول (Sturat Hall) (١٩٨٢)، إن الصورة الصحفيـة تعمق الابعاد الثقافية والايديـولوجية ، فهي ليست دائما طبيعية أو صورة دقيقة لما يحدث في الواقع (ص: ٢٤١).
يهدف هذا المقال الى توضيح هذه الفكرة واختبار صحتهـا هذا يأتي عن طـريق دراسـة كيفيـة قـراءة الصــورة الفوتـوغرافية بشكل عـام والصورة الصحفية بشكل خاص، وذلك من خلال محورين أساسين:
يتعلق الأول بـأهميـة الصـورة في الصحافة اليوميـة كعنصر مهم لتقديم المعلومـة. يتضمن هـذا المحور دراسـة العـلاقة بين النـص والصورة وكيـف يتكامـلان في صنع المعنى وتـوضيحه للقـارىء، ومـدى اختـلاف المعنـى باختلاف ما اذا كانت الصورة ملونة أو بـالابيض والأسـود. الاشـاريـة والايحائية في الصورة الصحفية عنصر ثالث من المحور الأول.
يعد المحور الأول ممهـدا للمحور الثاني والـذي ينـاقش الأهميـة الاخبـاريـة للصورة الصحفية. هذا المحور يتضمن نقطتين أسـاسيتين: الأولى تتعلـــق بمعايير القيم الاخبارية لنشر الصورة، أمـا الثـانيـة فتنـاقـش المستـوى الأيديولوجي في اختيار الصورة.

توضيح للمفاهيم:

ينطلق المقـال من عـدة مفاهيـم أساسيـة لابد مـن توضيحهـا قبل الشروع في المنـاقشة والتحليل وهـي : الايديولوجيا، والثقافة، والقيم الاخبـارية. ويتم تعريف هذه المفاهيم الثلاثة ضمـن اطـار دراسات الاتصـال والثقـافـة في هذه الحدود نجـد أن الايـديـولوجيـا تعنـي : «العلاقات الاجتماعيـة المعرفية والادراكية بين فئـات المجتمع» (O'Sullivan:1994.139) بينما نعني بالثقافـة : «المنتج الاجتماعي بما يمثله من اتجاه وفكر (معنـى) ووعي (المرجع نفسه : ٦٨). بمعنى كل ما يتم انتـاجه وعرضه ويتعارف عليه المجتمع وبالتـالي يشكل وعيا معرفيا جماعيا مشتركا لدى فئات ذلك المجتمع.

أما القيـم الاخبارية فهـي : «المعايير المهنية المستخدمـة في عمليات اختيار وبنـاء واعادة عرض الأخبار أو القصص الأخبارية في الصحافة (المرجع نفسه : ٢٠١) (٢).

أهمية الصور في الصحافة اليومية:

تعتمد الصحافة اليومية بشكل كبير على الصورة من أجل الوصول الى قرائها. فالصورة هي أول مـا يجذب القاريء (eye - catching) ويلفت انتبـاهه لمقال مـا أو خبر. وبدونها ربما يفتقد أهميـته فيمر دون قراءة (Wolley: 1966, 60) .

منـذ نشأة الصـورة الصحفية وعبر تـاريخها القصير نسبيـا (٣)، أشـار عدد كبير مـن الدراسات (٤) الى أهمية عنصر الصورة كواحـد من أهم ركائز الجريدة أو المجلة. لـذلك ليس غريبا أن نجد أن استخدام الصورة في الصحف المطبوعة يؤدي الى زيادة أرقام هذه الصحف بشكل كبير (Fox and Robert :1961.11) (٥) يعلل ذلك كونر (Koner) بقوله : «ان الصـورة هي اللغـة الأكثر قـراءة وفهما ، لذلـك فهي أهـم الأشكال الاتصـالية بين المجتمعـات والثقافـات (١٩٧٢: ٥٩_٦٠)

لكن ذلك لا يعنـي الغاء النص الذي يـأتي ليضيء جوانب الصورة ، ويكمـل معنى القصة الاخبارية ، لـذلك وقبل أن ننتقل الى قـراءة الصورة ومعانيها الـدلالية ، وعلاقاتها بـالثقافة والايديولوجيا ، علينا أن نعرف أهمية النص كذلك وكيف يكمل معنى الصورة.

النص والصورة:

اذا كانت أداة المحرر القلم، فإن المصور الصحفي يكتـب بآلة التصوير. مهمته البحث عن الأخبار وتحريرهـا بشكل مصور (Kober مرجع سابق : Viii). يرى رولاند بارط (Barthes) ان الصورة أكثـر أهمية من الكتـابة ، ذلك انها تعبر عـن المعنى في لحظة واحـدة (انظر Hall : مرجـع سابـق: ٢٢٦). بينما يرى هـودسن (Hodgson) (١٩٩٣) ان هناك هـدفين أساسيين للصورة في الصحـافة المطبـوعة : الأول تـوضيح النـص والثاني تشكيـل واخراج الصفحـة (١٩٩٣: ٥٨) (٦) ويضيف ان هناك عددا قليلا من الصـور التي تستطيع أن تعبر عن نفسها بدون نص مكتوب. بينما يمكن للنص أن يوجد بدون صورة (المرجع نفسه:٥٦).

★ باحث ومصور من سلطنة عمان.



عدلت صحيفة **Observer** البريطانية من الصورة لتبدو المتهمة أصغر سنا

مع ذلك ، هذا لا يعني ان النص أكثر أهمية من الصورة في نقل الأفكار والمعاني للقارىء ، كما أنه في الوقت نفسه لا يعني أن النص هو أكثر الطرق تأثيرا على اتجاهات القراء. ذلك أن النص بمعزل عن الصورة لا يمكن أن يكون بقوة النص مع الصورة.

من جانب آخر ، وكما أكدت الدراسات العلمية في العلاقة بين العين (الصورة) والصوت (الكلمة) ، إن العين ترسل اشارات رمزية (Symbols)الى العقل أولا، ومن ثم تجهز عمل الأذن بعد ذلك (Hicks, 1972: 20). في مجال الصحافة هذا يعني ان استعمال هاتين الحاستين لتأكيد معنى الرسالة المصورة والمكتوبة يكون أكثر اقناعا واضافة للمعلومات من استخدام حاسة واحدة أو عنصر واحد فقط.(٧).

اذن، الصورة الفوتوغرافية هي أول ما تلتقط عين القارىء بعد ذلك تأتي المرحلة اللاحقة وهي النص المكتوب الذي يكمل المعلومات التي جاءت عن طريق الصورة ويكمل اجابات التساؤلات الخمسة (5ws)، (ماذا ، أين ، متى ، من ، لماذا) كما يضيف تفسيرات للحدث (كيف). ومع ذلك فإن الصورة الجيدة هي التي تستطيع أن تجيب على معظم هذه التساؤلات ، كما سنرى لاحقا عند الحديث عن الرسائل الاشارية والايحائية في الصورة الصحفية.

اذن يمكن القول أن كلا من النص والصورة يتعاونان لتقديم المعنى المراد وتعميقه لدى القارىء، هذه المعاني التي تقدمها الصورة أو يعرضها النص لا تنفصل عن ثقافة وايديولوجية المجتمعات التي تعرض فيها Barthes: 1987) (26) (انظر ملحق (١) أ + ب).

اللون مقابل الأبيض والأسود:

هناك عدة عناصر تؤثر في الصورة الصحفية لدى اسخدام الألوان أو عرضها باللونين الأبيض والأسود. يرى كوبر (Kober) أن الصورة الملونة تحمل كمية كبيرة من المعلومات يمكن أن تفقد عند استخدام الأبيض والأسود (مرجع سابق: ٢٣٣). لكن ميلي (Milli) يعتقد أن المصور عندما يأخذ لقطاته بالألوان فإنه بذلك يعرقل نفسه. ذلك أن الصورة الملونة تحتاج الى سرعة أبطأ عادة من تلك المأخوذة بالأبيض والأسود (Milli ذكر في Schuneman, 1972: 86) . ينبغي الاشارة هنا الى أن حديث ميلي كان في مطلع السبعينات بمعنى أنه قديم نسبيا، ذلك ان هذه المشكلة قد تم التغلب عليها مع اختراع أفلام ذات حساسية عالية تصل الى (1600 ASA) وبالتالي لم تعد عائقا.

من جانب آخر، يرى كين (Keen) ان المصور عندما يصور بالألوان فإن عليه أن يعرف أثر الألوان في الصورة واختلافها من مجال الى آخر.

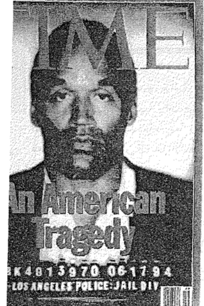
«أخذ أكثر من لون أساسي في الصورة قد يشتت النظر، كذلك فإن تصوير الخلفية مشوشة (out of focus) قد لا يكون مناسبا، لابد أن يكون (تصوير الخلفية) محايدا في الألوان ، إن صندوقا أحمر اللون أو ورقة صفراء تجذب العين ما اذا كانت الصورة في الخلفية مشوشة (out of focus) أو محددة المعالم (Sharp) (Keen: 1995, 140).

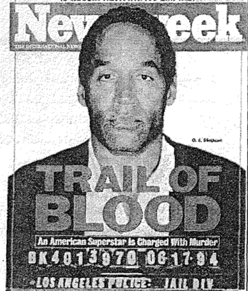
من جانبه يضيف هلسمان نقطة أخرى عند استخدامنا للألوان ، فيرى أنه يلتقط الصورة ملونة عندما يعتقد أنها تضيف شيئا للقصة الأخبارية فبعض الأجزاء عندما تكون حمراء، زرقاء أو خضراء ، فإنها تضيف بعدا آخر لمضمون الخبر (في Schuneman ، مرجع سابق ، ٨٦).

يتفق هلسمان (Halsman) وميلي (Milli) في أن قرار اختيار الصورة بالألوان أو أن تكون بالأبيض والأسود لا يرجع دائما الى المصور الصحفي وانما لمخرج الصفحة أو المحرر الصحفي الذي يوازن العناصر المختلفة على الصفحة. فهو الذي يقرر ما اذا كان يحتاج الى صورة ملونة أو بالأبيض والأسود (المرجع نفسه : ٨٧).

كذلك فإن استخدام الألوان مقابل الأبيض والأسود يعتمد على موضوع الصورة. ذلك أن بعض الصور تحتاج الى أن تكون ملونة بينما البعض منها من الأفضل أن تكون بالأبيض والأسود.

هاس (Hass) يوضح هذه النقطة بمثال عن موضوع الفقر. يرى هاس انه من الصعب تصوير موضوع مأساوي كالفقر بالألوان، لأن هذا الموضوع سيتحول الى صورة جمالية والسبب يكمن في جاذبية الصورة الملونة. معظم صور المناظر الطبيعية تكون أجمل في تصويرنا إياها بالألوان . يصلح اللون كذلك لموضوعات مثل عروض الأزياء والمسرح والتمثيل . لكن لا يكون كذلك عندما نصور موضوعا كالفقر مثلا أو حدثا مأساويا ما (في Schuneman ، المرجع نفسه ، ٨٧).





عدلت *Time* في الصورة نفسها فاتهمها النقاد بالعنصرية
(ريفز ١٩٧٥)

يمكن القول اذن أن على المصور أن يتأكد ويعرف متى يستخدم الفيلم الملون أو يصور بالأبيض والأسود. تبقى أمور هي في بعض الأحيان خارجة عن ارادة المصور الصحفي كإمكانات الصحيفة مثلا أو رؤية المخرج الصحفي.

الاشارية والايحائية في الصور الصحفية:

الصورة الصحفية كرسالة، تحمل نوعين من المعاني اشاري (Denotation) وايحائي (Connotation).

يرى بارط (Barthes) ان الصورة الصحفية تتشكل عن طريق ثلاثة عناصر رئيسية : مصدر للرسالة، قناة نقل الرسالة، والمتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الصحفيون والمحررون الذين يختارون هذه الصور ويضعون عناوينها والتعليقات المصاحبة لها. أما قناة نقل الرسالة فهي الصحيفة ذاتها. وأخيرا فإن القراء هم المتلقي لهذه الرسالة . (انظر شكل : ١).

الصورة الصحفية (رسالة)

مصدر الرسالة	قناة نقل الرسالة	المتلقي
موظفو الصحيفة	الصحيفة	القراء

(شكل : ١)
العناصر المكونة للرسالة المصورة

المعنى الاشاري (Denotation Meaning)

يصف بارط (Barthes) المعنى الاشاري بأنه المرحلة الأولى من الرسالة (المرجع نفسه : ٢٠). يعلل دينيس مكويل (Macquail) ذلك ، لأن هذه المرحلة تصف العلاقة في الاشارة (Sign) بين المشير (Signifier) وهو المفهوم الطبيعي للاشارة ومثالها الصورة الفوتوغرافية، والمشار إليه (Signified) وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد (١٩٩٤: ٢٤٦).

فالمعنى الاشاري للرسالة المصورة اذن هو ما تلتقطه عدسة آلة التصوير (عملية ميكانيكية) للحدث.

في المعنى الاشاري يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر فآلة التصوير تسجل الحدث كما تراه العين المجردة في الواقع. ولا يمكن لأي شيء آخر - حتى الرسم - ان ينافس التصوير الفوتوغرافي في تسجيله للواقع كما هو (Barthes، مرجع سابق : ٤٤ - ٥٤). موضوعات كالشمس والقمر والشجر والانسان والحيوان كلها واضحة ولا يمكن الاختلاف عليها في كل الدول والثقافات. المعنى الاشاري ، كما يرى ديفيد بيرلو (David Berlo) هو معنى مباشر وواضح . فالرسالة الاشارية هي علاقة الموضوع بالاشارة مباشرة (١٩٦٠: ١٩٢).

يمكن القول اذن أن الرسالة الاشارية للصورة الصحفية هي الصورة الفوتوغرافية ذاتها . تلك الصورة الواضحة التفسير والتي لا يمكن الاختلاف عليها. بكلمات أخرى المعنى الاشاري هو رسالة بدون شفرة (Message without code) (Barthes، مرجع سابق: ٤٤). لكن اذا تدخل الانسان عبر استخدامه لآلة التصوير وتفسيره للصورة ، سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الايحائي.

الايحائية : Connotation

اذا كانت الاشارية في الرسالة المصورة قد عرفت على أنها العلاقة بين الاشارة (Sign) والموضوع (Object) ، فإن الايحائية، وهي المرحلة الثانية من الرسالة المصورة، تعني العلاقة بين الاشارة (Sign) والموضوع (Object) والشخص (Person) (Barthes، مرجع سابق: ٢٠) .

نجد هنا عنصرا ثالثا قد تمت اضافته وهو الانسان أو الشخص الذي يتدخل في المعنى الايحائي للصورة عن طريق اختياره لتقنيات المعالجة أو التأطير أو الاخراج الصحفي (Barthes، مرجع سابق: ٢٠).

لفهم المعنى الايحائي للرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر الى الرسالة المصورة بين مجتمع وآخر. هذه أمثلة

بسيطة للتوضيح : صورة البقرة في بعض أجزاء من الهند تمثل قيمة هامة دينية واسطورية ، فهي لدى عدد من القبائل الهندية مقدسة، بينما نجد في مجتمعات أخرى لا تعني شيئا أكثر من الغذاء (الحليب واللحم) أو اشارة الى الريف.

ساعة البيج بن (Big Ben) لدى البريطانيين تعني مباشرة رمز البرلمان والديمقراطية ، أما جامعة اكسفورد فهي مكانة علمية مرموقة (Webster، ١٩٨٠: ٥٨).

الشكل : (٢) قد لا يعني شيئا للبريطانيين ، بينما للصورة معان عميقة عند العمانيين. فالصورة وهي عبارة عن مدرس عماني وطلابه وخارطة للسلطنة (معان اشارية) تعني النظام التعليمي في السلطنة بقيادة المدرس العماني والخارطة رمز للوطنية أما اللباس فهو جزء من البيئة والثقافة العمانية (معاني ايحائية) (وزارة الاعلام ، ١٩٩٠: ١١٤).

تنتج المعاني في الرسائل الايحائية من الاشارات أو العلامات ذاتها (Barthes، مرجع سابق: ٩٢).

(شكل : ٢) اختلاف معنى الرسالة بين الثقافات

يرى دينس ماكويل (Macquail) (١٩٩٤) ان علم الاشارات العام (Semiotics or Semiology) قد تأسس على يد تشالز بيرز (Piers) وفيرناندي سوسير (Saussure) ، تلاهما الباحثان أوجدن وريتشاردز (Ogdn & Richards) (مرجع سابق : ٢٤٥).

ومعنى الاشارة (أو العلامة):

«الناقل الطبيعي للمعنى في أي لغة، فأي صوت نسمع أو صورة نرى فهي عادة ما تشير الى موضوع ما أو مفهوم معين في الواقع المعاش، شيء ما يتم التخاطب به والاتصال وهو معروف كمرجع (لعامة الناس من بيئة ثقافية واحدة)». (المرجع نفسه)

وهناك ثلاثة أنواع للاشارة ، كما يرى جونثان كولر (Culler) وهي الايقونة (icon) والمؤشر (index) والرمز (symbol) . كل الاشارات تتألف من دال ومدلول لتشكيل المعنى. لكن هناك اختلافات بين هذين المفهومين عند كل نوع من الأنواع الثلاثة, فالايقونة (icon) تتألف من علاقة واضحة بين الدال والمدلول. فصورة لوجه انسان (Portrait) تشير الى ذلك الشخص المصور نفسه. أما في المؤشر (index) فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة سببية. فالدخان يشير الى الحريق، ذلك أن الحريق يسبب الدخان. والسحاب الكثيف يشير الى المطر اذا كان لون السحاب دالا على ذلك لأن السحاب يولد المطر.

أما في النوع الثالث من الاشارات (الرمز Symbol) فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية اقناعية فالمصافحة بالأيدي تعني تبادل التحية (Culler، ١٩٨١ : ١٣٤).

يرى دي سوسير (Saussure) ان الدال يشير الى عنصر طبيعي (كلمة ، صورة، صوت)، لكن المدلول يشير الى المفهوم الذهني لذلك العنصر (الاشارة) في سياق اللغة المستخدمة (انظر Macquail، مرجع سابق : ٢٤٥). (انظر شكل : ٣).

الاشـــارة
دال — مدلول — سياق اللغة المستخدمة

(شكل : ٣) انواع الاشارة عند سوسير

اذن نجد أن قراءة الصورة الفوتوغرافية تعتمد على معرفة القاريء وثقافة المجتمع الذي تستخدم فيه هذه الاشارات ضمن سياق محدد ولغة معينة يتعارف عليها أهل ذلك المجتمع (Barthes، مرجع سابق: ٢٩).

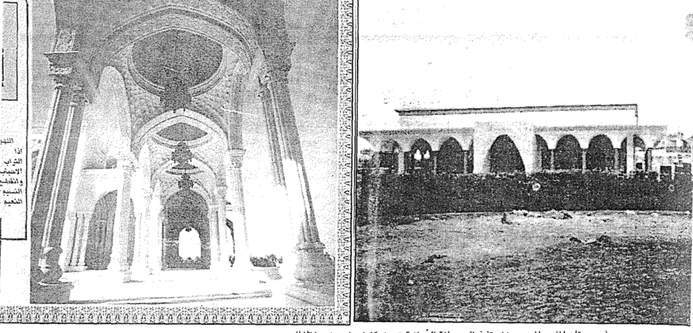
كذلك فإن هذه القراءة تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم الناس هذه الاشارات ضمن سياقات محددة لانتاج المعاني الايحائية (Nichols، ١٩٩٤: ٣٧) [8].

يرى رولاند بارط (Barthes) (١٩٨٧) ان هناك ستة عناصر رئيسية تؤثر في انتاج المعاني الايحائية في الصورة الفوتوغرافية بشكل عام وهي التأثيرات الخادعة (trick effects) الوضعية (pose) الموضوع (object) ، جاذبية الموضوع للتصوير (photo genia) والجمالية (aestheticism)والتركيب (syntax) (Barthes، مرجع سابق: ٢٠ - ٥).

١ - التأثيرات الخادعة (Trick Effects)

نشرت صورة عام ١٩٥١ للسناتور ميلارد (Millard) في محادثة مع الزعيم الشيوعي كارل برودر (Browder) وقد نالت شهرة واسعة في تلك الفترة. هذه الصورة كانت في الحقيقة مزيفة (faked) ، حيث تم تركيب الشخصين من صورتين مختلفتين في صورة واحدة.

في المثال السابق ، يرى بارط أن الصورة كانت مقنعة بما فيه الكفاية لدى الكثير من القراء في الولايات المتحدة الأمريكية (مجتمع معين + ثقافة خاصة).



(صورتان لنفس المسجد نشرتا في الصحافة العُمانية تحمل كلتاهما بعدا مختلفا)

٢ - الوضعية (Pose)

مثال على ذلك صورة نشرتها جريدة الشبيبة (العمانية) في السابع من يناير ١٩٩٥: ١٠) لمدرب المنتخب العماني في ذلك الوقت (مهاجراني). هذه الصورة نشرت بعد قرار الاستغناء عن خدماته كمدرب للفريق. الصورة توضح مهاجراني في طائرة (الطائرة هنا اشارة للسفر والانتقال)، مهاجراني يقرأ كتابا ، علامات من الجدية والحزن بادية عليه. يمكن تعليل ذلك أنه لم يكن يريد مفارقة المنتخب العماني. يؤكد ذلك قوله في مقابلة مع نفس الصحيفة بعد قرار الاستغناء : «كنت أريد أن أقدم الكثير للكرة العمانية» (الشبيبة ، ١٥ يناير ١٩٩٥: ٥) (انظر شكل : ٤).

(شكل : ٤) المعنى الايحائي لوضعية المصور

الموضوع (Object)

يمكن كذلك معرفة وتعميق معنى الصورة من خلال الموضوع الذي يتم تصويره. فالمصور الفوتوغرافي ، اذا كان لديه الوقت، يمكن أن يرتب الموضوع الذي يريد تصويره واخراجه بشكل معين والتركيز على زاوية معينة دون أخرى، كل هذا يعمق المعاني الايحائية للصورة الفوتوغرافية. فلننظر الى المثال التالي:

طاولة مكتب .. عليها البوم صور.. نوتة موسيقية.. قنينة زهور .. الزهور ذابلة .. علبة أدوية .. أشرطة مسجلة تبرز منها مقاطع من عناوينها . . سواح .. (... ثة الفنجان.. ين الحكاية..) الصورة مأخوذة بالأبيض والأسود.. مع اضاءة خافتة يغلب عليها القتامة.

نعرف من ذلك اننا في غرفة لفنان (النوتة الموسيقية + الأشرطة المسجلة)، الجو قاتم يوحي بالكآبة والفراق (زهور ذابلة + تقنية أخذ الصورة)، عناوين الأشرطة توحي أنه لفنان عربي (اللغة) .. انها أغاني الفنان الراحل عبدالحليم حافظ.. والصورة مأخوذة بمناسبة ذكرى وفاته.. البوم الصور يوحي باسترجاع ذكرياته .. والأدوية توحي بالآلام والمعاناة للفنان الراحل..(٩).

٤ - جاذبية الموضوع للتصوير : (Photogenia)

الصورة هنا هي نفسها رسالة ايحائية جمالية . تأتي هذه الايحائية من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وابداع ما يريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الاضاءة والديكور وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير الفوتوغرافي التي تساعد على ابراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بحد ذاتها تشكل عنصر جذب له دلالاته الايحائية.

٥ - الجمالية : (aestheticism)

المعنى الايحائي هو فن (art)، لذلك تجد علاقات مشتركة بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي ، فإذا كانت التقنية هي الأساس في البند السابق، فإن القواعد الفنية هي التي تساعد على صنع الايحائية هنا، وذلك من خلال مراعاة المصور لقواعد الفن العامة في التكوين والخط والتوازن والتباين وغيرها من القواعد الأساسية في الفن.

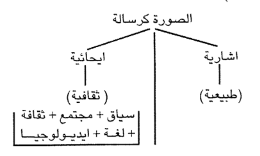
٦ – **التركيب** (Syntax)

عندما يجتمع عدد من الصـور المتلاحقة لحدث ما، فإن تأثيرها الايحائي يكون أكبر، انظر على سبيل المثال صورة حرق الراهب البوذي لنفسه حتى الموت.

حدث ذلك في عام ١٩٦٣ في مظاهرة ضد ما كان يعتقده البوذيون باضطهاد الحكومة الفيتنامية للبوذيين. يرى هارولد ايفانز (Evans) ان هذه الصور المتلاحقة لها قوة ايحائية في المعنى المراد توصيله للقارئ (١٩٧٨: ١٧٥). احتلت هذه الصور الصفحات الأولى في الكثير من صحف العالم (faber ١٩٧٨ : ١٣٢). (انظر ملحق رقم ٢).

من ناحية أخرى يرى ستيورات هول Hall أن صور الشخصيات في موضوعات الصور الصحفية هي احد الطرق التي من خلالها تقدم ثقافة المهنة الصحفية (في سياق القيم الاخبارية) ابعادها الايديولوجية . مع ذلك ، وفي عملها هذا تمثل الصورة الصحفية شاهدا طبيعيا (Natural) للحدث. السؤال هنا هو كيف تكون الصورة طبيعية وفي نفس الوقت ثقافية أو ايديولوجية . المعنى في الثقافة غيره في الطبيعة. يكون ذلك ان لكل صورة معنى اشاريا (طبيعية) ، ولكن عندما نتعمق في دراسة مدلولات الصورة عن طريق اتباع معايير علم الدلالة (Semantics) أو علم الاشارة (Semiotcs)تكون الصورة ذات أبعاد ثقافية وايديولوجية.

اذن تعمل الأهمية في الصورة الصحفية في مستويين رئيسيين، المستوى الأول هو الطبيعي المباشر أو الاشاري (denoeation) ، أما المستوى الثاني فهو المستوى الأعمق وهو الايحائي Connomrion يتطلب المستوى الثاني معرفة أعمق وتوافقا مع ثقافة المجتمع الذي يتم فيه نقل هذه الرسائل المصورة (Maquail ، مرجع سابق : ٢٤٦). (انظر شكل ٥).



(شكل : ٥) مستويات الرسالة المصورة

في مثال من الصحافة العمانية ، نشرت جريدة الوطن بتاريخ (١٤أكتوبر ١٩٩٥: ١٣) تقريرا عن حملة صحفية في انتخابات البرلمان المصري. الصور التي جاءت مع الحدث هي صور لقادة الأحزاب. وجد الباحث أن التعليق المصاحب للصور يحمل معاني ايحائية تناسب وضعية صور الوجوه هنا يختار الباحث ثلاثة منها كأمثلة:

١ – الصورة الأولى لفؤاد سراج الدين رئيس حزب الوفد وهو ينظر الى الأعلى، التعليق المصاحب «التطلع الى الماضي».

٢ – الصورة الثانية لخالد محيي الدين واضعا يده على خده في حيرة وتساؤل، التعليق المصاحب للصورة : «هل يستمر زعيما للمعارضة في البرلمان الجديد؟»

٣ – أما الصورة الثالثة لمصطفى كامل مراد رئيس حزب الأحرار ، صورة مواجهة (face to face) أما التعليق المصاحب للصورة : «سوبر ماركت السياسة» . (انظر شكل٦).

١ – فؤاد سراج الدين ٢ خالد محيي الدين ٣ – مصطفى كامل مراد

(شكل : ٦) تحمل الوجوه علامات ايحائية

القيم الاخبارية : (News Values)

نوقشت معايير القيم الأخبارية في مجال الصحافة بصورة واسعة من قبل كثير من الباحثين [١٠] أما في مجال الصورة الصحفية فيعرف هول (Hall) القيم الاخبارية على أنها : عملية مهنية تسمح للمحررين العاملين في مجال المطبوعات باختيار وتوفير وتنظيم الصورة من خلال تعريفهم لكلمة أخبار (News) (مرجع سابق : ٢٣٤).

من جانبه ، يؤكد هارولد ايفانز (Evans) على أن معيار القيم الأخبارية للصورة الصحفية لابد أن يتضمن عناصر ثلاثة:

الحيوية (animation)، القرب المكاني (relevant context)، وعمق المعنى (depth of meaning) (مرجع سابق : ٤٧ – ٦٣).

ويرى أوستجارد (Ostgard) أن الأخبار المهمة هي التي تكون غير متوقعة وغير طبيعية ومن الصعب التنبؤ بنتائجها (راجع Hall، مرجع سابق : ٢٣٥).

ويحدد تشبنال (Chibnall) ، كما ذكر فرانك ويبستر (Webster) في كتابه The New Photography ، سبعة عناصر تحدد قيمة الأخبار : الحالية ، الحركية ، الشخصية، الوضوح، الاثارة، الاقناع والقصصية (مرجع سابق : ٢٤٤).

من جانب آخر فإن قائمة جالتنج ورف (Galtung & Ruge)كانت تضم الحالية (recency)القوة والكثافة (intensity)، التنوع (variety)، عدم القابلية للتنبؤ (unpredictability) ، الوضوح (clarity)، التمركز

(ethnocentvicity) ، الاستمرارية (continuity)، الانسجام (consonance)، والشخصية (personalisation) (راجع Hall، مرجع سابق : ٢٣٤).

ويرى الباحث هنا أنه من الأسلم إن نقول أن معايير اختيار الأخبار أو القيم الأخبارية تختلف من مجتمع الى آخر، ذلك أن فصل هذه القيم الأخبارية من الثقافة والايديولوجيا أمر صعب، فما يمثل قيمة إخبارية مهمة في بلد ما، قد لا يعني شيئا في بلد آخر. كذلك فإن هذه القيم تختلف باختلاف القراء ومستوياتهم الثقافية، لذلك نرى هذه الاختلافات في تغطية الأخبار في صحيفة شعبية (tabloid) على سبيل المثال وأخرى جادة (stand).

اذن يمكن القول أن الصور الصحفية تعرض ثقافة المجتمعات وايديولوجيات الجماعات التي تمثلها ، نؤكد على ذلك بالمثال التالي:

نشر عدد من الصحف في دولة الامارات العربية المتحدة والفلبين والمملكة المتحدة في أكتوبر ١٩٩٥ قصة عن الخادمة الفلبينية التي اتهمت بقتل مخدومها في دولة الامارات . حدث ذلك في التاسع عشر من يوليو ١٩٩٤. تقول الخادمة انها كانت في السادسة عشرة من العمر. نشرت عدد من الصحف في الفلبين والمملكة المتحدة مثل الديلي اكسبرس (Daily Express) والاندبندنت (The Indepenent) صورة للخادمة تبين وكأنها في ذاك العمر (Subliminal image) مما قد يوحي بالتعاطف مع هذه الخادمة الصغيرة ، بل إن صحيفة الأوبزيرفر (Observer) الانجليزية نشرت في صفحتها الأولى صورة كبيرة لسارة (الخادمة بالألوان معنونة : «خادمة فلبينية (١٦ عاما) محكوم عليها بالموت» (١٧/٩/١٩٩٥: ١).

بينما أشارت صحف الامارات، وصحيفة انجليزية واحدة على حد علم الباحث، وهي الديلي تلجراف (Daily Telegraph)ان سارة ، كما أوضحت المحكمة، كان عمرها سبعة وعشرين عاما حين ارتكبت الجريمة وليست في السادسة عشرة كما ادعت ، وهي مذنبة لذلك فإن الصورة التي نشرتها هذه الصحف جاءت مختلفة عن سابقاتها ، حيث تظهر الخادمة هنا في سن أكبر وليست فتاة في عمر المراهقة . (انظر ملحق رقم ٣).

في هذا المجال يمكن القول أن الموضوعية والحياد في الصورة الصحفية أمر صعب التحقيق، ويعتمد على المجتمع (ثقافة) والجماعة التي ينتمي اليها ذلك المجتمع (ايديولوجيا)، لذلك يرى الباحث أنه من الأفضل عدم دراسة الصورة الصحفية بمعزل عن البيئة الاجتماعية والثقافية بل والتاريخية من أجل الوصول الى رؤية أوضح وتفسير أشمل عند انقرائية الصورة (Banks ، ١٩٩٤: ١٢٠).

المستوى الأيديولوجي :

يمكن القول ــ كما رأينا ـ أن الرسالة الاشارية (denotive) في الصورة الصحفية تمهد لفهم الرسالة الايحائية (connotive) التي تحمل أبعادا ثقافية وايديولوجية وتعرف الأبعاد الايديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين، عندما نربط ذلك بالتصوير الصحفي نجد أن ستيورات هول (Hall)يرى أن الايحائية الايديولوجية (idedlogical connotation) يمكن أن توجد في الصورة الصحفية ، فالصورة الصحفية تحمل قوتها في ذاتها فعن طريق الصورة يمكننا أن نتعرف على أخطر وجه في المجتمع أو مجرم مطلوب للعدالة (مرجع سابق: ٢٤٣).

يؤكد على ذلك وبستر (Webster) (١٩٨٠) بمثال يتعلق بجون مكفيكار (Jonhn Mcvicar)، حيث تمكن هذا الرجل من الهرب من سجن (E Wing) باحدى المحافظات الانجليزية (Durham hoal) لكن الصورة التي عرضتها الشرطة (Mug shot) [١١] للمجرم مع التعليق «أخطر رجل مطلوب للعدالة في المملكة المتحدة». قد لا يتعرف عليها العامة ذلك أنه يبدو مختلفا عما هو في الواقع (انظر الفرق شكل : ٧)

(شكل : ٧) الفرق في الايحائية بين تصوير الشرطة للمجرم وصورته في الخارج

يعتقد وبستر (Webster) ان الشرطة تعمل ذلك لتجعل من عملها أكثر سهولة اذا شعر العامة أن ما يرونه هو صورة لمجرم حقا (مرجع سابق : ٢٢٦).

فإذن هذه الأنواع من الصور (Mug shot) تحمل في طياتها أبعادا ايديولوجية ، هذه الأبعاد هي تعود الناس على رؤية المجرمين في هيئة معينة ، «من الضروري ان نرى العالم كما علمتنا ثقافتنا» (المرجع نفسه : ٢٣) [١٢].

يمكن اضافة المعاني الايحائية لتعميق الأبعاد الايديولوجية في عصر الصورة الرقمية (digital image)الآن ببساطة (انظر المثال في ملحق رقم : ٤) [١٣].

في دراستها التي جاءت بعنوان:

"The Vulnerable image : Categories of Photos as Predictors of Manipulation".

تؤكد ريفز (Reaves) (١٩٩٥) المقولة السابقة بمثال للصورة المأخوذة للمجرمين (Mug shot) . الصورة هنا

للاعب الامريكي أو . جي. سمبسون (O.J. Simpson) الذي اتهم بجريمة قتل زوجته. تقارن الباحثة نفس الصورة بين غلاف مجلتي نيوزويك (News Week) وتايم (Time).

المعنى الاشاري للصورة في غلاف المجلتين هو صورة سمبسون. الواضح ان المجلتين استخدمتا نفس الصورة. لكن الرسالة الايحائية مختلفة هنا . فالصورة التي نشرتها مجلة تايم (Time) تحمل ـ على حد تعبير ريفز ـــ رمزا ثقافيا وبعدا ايديولوجيا . ذلك أن محرري المجلة قد قاموا بتغميق وجه سمبسون مع اضافات في تقنية الاضاءة لتبدو الصورة أكثر سوادا (العنصرية)، من تلك التي ظهرت عليها في مجلة نيوزويك (News Week). اتهمت مجلة تايم ـ بسبب نشرها لهذه الصورة على هذه الهيئة ـ بالعنصرية (١٩٩٥: ٧٠٦). (انظر شكل : ٨).

اذن يمكن للصورة الصحفية أن تعمق ايديولوجية معينة في أي مجتمع. تختلف هذه الايديولوجيات من مجتمع الى آخر ومن ثقافة الى أخرى ولذلك فهي تختلف من صحيفة الى أخرى.

تكون العلاقات الثقافية عميقة في حياة الأفراد وطرق معيشتهم ، عاداتهم وتقاليدهم ، نظرتهم للناس والأشياء وبالتالي تختلف ايديولوجياتهم (Barthes، مرجع سابق ٩١: Volosinor، ١٩٨١: ١٤٧).

لا يمكن عزل الاشارات التي تشكل ثقافة المجتمعات عن هذه المجتمعات ويأتي الاعلام، عن طريق الصورة الصحفية (محل الدراسة)، لتعميق هذه المعاني والدلالات، ذلك أن الرسالة الاعلامية كلما ابتعدت عن واقع المجتمع وثقافة أهله وايديولوجيات جماعاته فشلت في التعبير عن ذلك المجتمع.

لنأخذ مثالا من الصحافة العمانية . يشكل الاسلام بعدا عميقا في حياة الناس في المجتمع العماني وتحاول الصحافة أن تعمق هذا المعنى وخاصة في شهر رمضان. من بين هذه الرسائل نشرت صحيفة عمان صورة مسجد. كانت هذه الصورة والتي نشرت في شهر رمضان غنية بالمعاني الايحائية . فهي توضح البعد الروحي للمكان المقدس في المجتمع العماني استخدم المصور لقطة سفلية - (Low angle) لأعمدة المسجد من الداخل هذا النوع من اللقطات عادة يؤكد عظمة الموضوع [١٤].

يأتي التعليق وهو عبارة عن دعاء «ليؤكد معنى الصورة . لكن عندما تتم مقارنة الصورة السابقة بصورة أخرى لنفس الموضوع (المسجد) وفي نفس الصحيفة فإن النتيجة هنا مختلفة ، ذلك أن الصورة الثانية صورة عامة للمسجد من الخارج. جانب من منارة المسجد غير موجود. الصورة لا تحمل ذلك البعد الروحي الموجود في الصورة الأولى (انظر ملحق رقم : ٥).

بصورة عامة يمكن القول أن استخدام الاشارات (Signs) في التعبير عن المعاني والأبعاد الايديولوجية تختلف من مجتمع الى آخر وحسب ثقافة ذلك المجتمع. كما أنها تعتمد على عدة عناصر وهي: **أولا القارىء**: فمن يقرأ التايمز المحافظة (The Times) ربما لا يكون له نفس اهتمامات ذلك الذي يقرأ الصن الشعبية (The Sun) وبالتالي فإن مضمون الموضوعات وطرق معالجتها مختلف في الصحيفتين . [١٥].

ثانيا سياسة تحرير الصحيفة : ودورها في المجتمع والخطوط التي يسير عليها المحررون في نشرهم وتغطيتهم للأحداث (Hall ، مرجع سابق : ٨).

ثالثا المحرر : أو المخرج المسؤول عن نشر الصورة ودوره في اختيار صورة ما دون أخرى، أو أن تكون ملونة أو بالأبيض والأسود حسب أهميتها أو حسب تناسق العناصر في الصفحة الواحدة. (O'leary ، ١٩٧٢: ٦٧، Banks، مرجع سابق : ١٢٠).

رابعا المصور الصحفي: الشخص الذي يقف خلف آلة التصوير ، ودوره في صنع المعاني الايحائية عن طريق العمليات التقنية في آلة التصوير كالاضاءة والسرعة وفتحات العدسة واختيار الوقت المناسب أو أدوات معينة لصورة ما، أو عن طريق الامكانات الفنية الجمالية وعناصر التشكيل الفني.

خامسا : القرار السياسي: وهذا يكون عن طريق السلطة السياسية في المجتمع التي تحدد ما ينشر وما لا ينشر في وسائلها الاعلامية. ذلك أن الصورة الصحفية تحمل رسائل ايحائية تساعد على تشكيل أو بناء أو هدم الأفكار والقيم والاتجاهات (Webster ، مرجع سابق : ١٤٦).

خاتمة :

في عصر الصورة ، لا يمكن لأحد أن ينكر دور الرسائل المصورة في مجال الصحافة . الصورة عادة لا تعمل بدون النص، فكلاهما يتعاونان لتوصيل المعنى للقارىء. كما رأينا، هناك نوعان من المعاني : المعنى الاشاري ، وهو الموضوع كما التقطته آلة التصوير كعملية ميكانيكية من دون تدخل الانسان، المعنى هنا واضح محدد ومباشر. النوع الآخر هو المعنى الايحائي، ويكون عندما يتدخل الانسان في رؤيته للصورة، ذلك أن الانسان يعكس خلفيته

المعرفية وثقافته لما يشاهد أو يقرأ.

هذه الأبعاد الثقافية والايديولوجية تختلف من مجتمع لآخر أو حتى من شخص لآخر، وهو ما يعلل اختلاف القيم والمعايير الاخبارية للصور الفوتوغرافية.

ما يمكن التأكيد عليه هنا هو أن الصورة الصحفية يمكنها أن تعرض أو تعمق الأبعاد الايديولوجية والثقافية في الأحداث. هذه الأحداث تختلف في أهميتها حسب اختلاف ثقافة الأفراد وأفكارهم واتجاهاتهم. كما يمكن القول كذلك أن دراسة الصورة في مجال الصحافة في أي مجتمع من الأفضل ــ حسب ما يرى الباحث ـ أن تشتمل على دراسة المجتمع ذاته وذلك لفهم نتائج هذ الدراسة بصورة أعمق.

الملاحق

ملحق رقم : ١ (النص والصورة)

أ – اعدام امرأة بالكرسي الكهربائي. لقد تم اعدام روث سنيدر (Ruth Snyder) في ١٢/يناير ١٩٢٨ لقتلها زوجها. البرت سنيدر (Albert Snyder) أثارت الصورة ضجة في أوساط المجتمع الامريكي. الصورة من تصوير توم هاورد Tom Howard (Faber، مرجع سابق : ٤٥).

ملحق رقم : ١

ب – في الصحافة، استخدام النص والصورة معا يعمق المعنى ويوصل الى القارىء أكثر من استخدام عنصر واحد فقط.

تصوير : Joe Rosenthal

المصدر : Evans، مرجع سابق : ١٤٧.

ملحق رقم : ٢ (التركيب في الصورة الصحفية)

الرسالة الايحائية ــ تحدي الاضطهاد الحكومي ضد البوذية بالموت ـ أعمق تأثيرا في تتالي هذه الصور وتدرجها بدلا من استخدام صورة واحدة.

تصوير Malcom Browne من وكالة الاسوشيتدبرس (AP).

المصدر : Feber، مرجع سابق : ١٣٣.

ملحق رقم : ٣ مقارنة استخدام صورة الخادمة الفلبينية.

أ – ديلي اكسبريس، ٣١ أكتوبر ٩٥ : ١٤.

ب – ديلي تلجراف، ٣١/أكتوبر ٩٥: ١٨.

جـ – اندبندنت، ٣١/أكتوبر ٩٥: ١٣.

ملحق : ٣

د – ابزيرفر، ١٧ سبتمبر ٩٥، ١.

ملحق رقم : ٤

الصورة الرقمية (Digital) والأبعاد الايديولوجية

لاحظ الفرق بين الصورة الأصلية (في المربع الصغير) والصورة التي تم التلاعب بها بواسطة الحاسب الآلي.

المصدر : Scientific American, March 95

Vol. 11,no. 3, p.1

ملحق رقم : ٥

الصحافة والأبعاد الايديولوجية في المجتمعات

أ – الصورة والتعليق يحملان رسالة ايحائية تخاطب القارىء المصدر : جريدة عمان، ٦ فبراير ١٩٩٥: ٧.

ملحق رقم : ٥

ب – الصورة لا تحمل نفس عمق المعنى الذي تحمله الصورة السابقة.

المصدر : ١٤ فبراير، ١٩٩٥: ٥.

الهوامش :

١ – هذا المقال هو ترجمة لفصل من رسالة الماجستير التي أعدها الباحث عام ١٩٩٦ بعنوان الصورة في الصحافة العمانية : دراسة للصورة الصحفية في الصحافة العربية اليومية، (غير منشورة، باللغة الانجليزية)، جامعة كاردف: المملكة المتحدة. الفصل المترجم كان بعنوان «الصورة الصحفية في الصحافة اليومية».

٢ – لمزيد من التفاصيل عن مفهومي الثقافة والايديولوجيا انظر :

Williams, R. (1989), Cultute, Fontana Press: London, Volosinov, V. (1981), The study of ideoogies and Philosophy of Lanuage', in Bennett, T. et. al (eds), Culture, Ideology and Social Process, The Open University Press: London, pps. 129 - 143.

٣ – للمزيد عن تاريخ الصورة الصحفية انظر:

Kober, K. (1991)/ "Photojournalism: The Professional's Approach" Focal Press: Boston, London, Tausk, P. (1976) An Introduction to Press Photography, International Organisamation of Journalists: Czechoslorakia, Fox, R. and Kerns, R. (1961)

Creative News Photograhy, Iowa State University Press : Iowa

٤ – على سبيل المثال انظر :

Lester, P. (1988) "Use of Visual Elements on Newspaper front pages", Journalism Quarterly, Vol. 65. no. 3, pps. 760 - 763, Kahan, R. (1992) "America in a Visual Century, " Journalism Quarterly, Vol. 69, no.2 , pps. . 262 - 65, Davis, K. (1992) 'The power of Images : Creating the muths of oure Times,', in Media & Values, no, 57, pps . 4-6, Higtower, p. (1980) "A study of the messages in Depression Era photos', Journalism Quarterly Vol. 57, no. 3 , pps , 495 - 97, Wanta, W. (1988)" The Effects of Dominant Photographs: An Agenda - Setting Experiment", Journalism Quarterly, Vol. 65, no. 1, pps, 107-111.

٥ – اشار كوبر (١٩٩٥) الى مثال على ذلك بأول صحيفة تابلويد في الولايات المتحدة الأمريكية (The New York Illustrated Daily News) التي أصبحت واحدة من أكثر الصحف نجاحا. هذه الصحيفة التي تغير اسمها بعد ذلك لتصبح (News, New York's pictures newspaper) حققت أكبر معدل للتوزيع بين الصحف اليومية الامريكية (ص: ٣٢٨) أشار باحث آخر (Karin Becker) (١٩٩٣)، الى دور الصورة في زيادة التوزيع بمقالة عنوانها :

"Photojournalism and the Tabloid Press", in Dohlgren, p. and Sparks, c. (eds), Journalism and Popular Culture, Sage: London, pps . 130 - 135.

٦ – لمزيد من المعلومات عن دور الصورة في الاخراج الصحفي راجع :

Evans, H. (1978), Pictures on a page, Photojournalism Graphics and picture Editing, Heinemann: London, Hodgson, F. (1993), Sub - editing: A Hand Book of Modern Newspaper Editing and Production, (Second Edition), Focal Press: Oxford

٧ – للمزيد من المعلومات عن العلاقة بين الأذن (الكلمة) والعين (الصورة) في العلوم الطبيعية راجع :

Burnett, R. (1995) Culture of Vision : Images, Media

and Imagination, Indiana University Press: Bloomington and Indiana Polis, Hicks, W. (1972), 'What is Photojournalism', in Schuneman, S. (ed) Photographic Communication : Principles, Problems and Challenges of Photojournalism, Hasting House Publisher : New York, pps , 19-56.

٨ – لمزيد من المعلومات عن علم الاشارات (semiotics) وأهميته في دراسة معاني الصورة الصحفية انظر:

Fox , p. op. cit, p. 28, Hall,S. (1982) ' The Determination of News Photographs', in The Mannfacture of News Sage Publications, Beverly Hills, California pps. 226 - 43 , Mcquail, D. , op.cit. pps. 244 - 48, Burgin, V. (1983) 'Seeing Sense', in Davis, H & Walton, p.(eds.), Language, Image, Media, Blackwell: Oxford pps. 226 - 44.

٩ – هذا المثال هو من صنع الباحث وهو اضاءة جديدة مختلفة عن المثال المذكور في النص الأصلي للترجمة ، وذلك للتقريب وزيادة التوضيح .

١٠ – اختار الباحث هذه الأمثلة لارتباطها بمعايير قيم الاخبار في الصورة الصحفية.

١١ – مصطلح (Mug Shot) يطلق على الصور المأخوذة للمجرمين وعادة ما تلتقطها الشرطة للمتهمين.

١٢ – للمزيد من التوضيح عن الصورة المأخوذة للمجرمين (Mug Shot) وعلاقتها بثقافة القاريء انظر:

Lain, L. and Harwood, p. (1992), 'Mug Shots and Readers Attitudes Toward, People in the News, Journalism Quarterly, Vol. 69, no. 2, pps. 293 - 300.

١٣ – عن مجال الصورة الرقمية واستخدامها في الصحافة انظر

Keen, M. op.cit pps 201 - 221, Hartley, J. (1992), Politices of Pictures: the Creation of the Public in the Age of pobular Meia, Routledge: London and New York , pps. 140 - 163, Winstio, B. (1995), Claiming the Real , B.F.I. London, p. 5, Lister, M. (ed.) (1995), The Photogrephic Image in Digital Cultute, Routledge, London and New York.

١٤ – للمزيد من المعلومات عن أنواع اللقطات في التصوير الفوتوغرافي راجع :

Keen , op. cit, pps. 139 - 149.

١٥ – جاء الباحث بهذا المثال لمناسبته للقاريء الانجليزي (مكان اعداد الرسالة) ولكن يمكن أن يوجد في الدول العربية ذات الصحافة المختلفة ما بين صحف الاثارة والصحف الجادة.

المصـــــادر :

Banks, A. (1994) 'Images Trapped in Two Discourse: Photojournalism Codes and International News Flow', Journal of Communicaton Inguiry, Vol. 18, pps. 118 - 34.

Brathes, R. (1983) Mythologies, Granada, London, Toronto. Sydney, New York.

Barthes, R. (1987) Image Music Text, Fontana, London.

Berlo, D. (1960) The Process of Communication: An Introduction to Theeory and Practice, Pinchart Press, San Francisco.

Culler, J. (1981) 'Semiology : the Saunurian Legacy' in Bennett, T. et. al . (eds.), Culture, Ideology and Social Process, The open University Press, London, pps. 129 - 143.

Evans, H. (1978) Pictures on a page, Heinemann, London.

Faber, J. (1978) Great News Photos and the stories Behind Them, (Second Revised Edition,) Dever publication INC, Netherlands.

Fox, R. and Kerns, R. (1961) Creative News Photography, Iowa State University Press, Iowa.

Haas, E. (1972) 'Colour vs. Black and white', (in) Schuneman, S. (ed), Photographic Communication Principles, Problems and Challenges of Photojournalism, Hasting House Publisher, New York, pps. 85 - 90.

Hall, S. (1981) 'Cultural Studies: Two Paradigm', (in) Bennch, T. et.al, op. cit., pps, 19 - 37.

Hall, S. (1982) 'The Determination of News Photographs ', (in) Choen, S. and Young, J. (eds.) The Manufacture of News, Constable, London, pps. 226 - 243.

Hall, S. (1993) ' The Whites of their Eyes: Racist Ideology and the Media', (in) Alvarodo, M. and Theompson, J. (eds.) , The Media Reader, BFI Publishing , London, pps. 7 - 23.

Halsman, P. (1972) 'Colour Vs. Balck and White', (in) Schuneman, S. (ed.) , op, cit., pps. 85 - 90.

Hicks, W. (1972) 'What is Photojournalism?'. (in) Schuneman, S. op. cit., pps. 19 - 56.

hodgson, F. (1993) Sub-editting : A Hand Book of Modern Newspaper Editing and Production (Second Edition) , Focal Press, Oxford.

Keen, M. (1995) Practical Photojournalism: A prefessional Guide focal press, oxford

Kober, J. (1991). Photojournalism: The professionl's Approach, (Second Edition), Focal press, Boston, Lonon.

Koner, M. (1972) 'The Photographer's Changing vision' , (in), pps. 59 - 64.

McGuail, D. (1994) Mass Communication Theory : An Introduction (Theird Edition) , Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi.

Milli, G. (1972) 'Colour vs. Black and white' , (in) Schuneman, S. (ed.) op. cit. , pps. 85 - 90.

Nichols, B. (1994) 'The Analysis of Representantional Images', (in) Corner, J. and hawthorn J. (eds.) Communication Studies, : An Interduction, (foth Edition) , Routledge, New York, pps. 36 - 41.

O' Leary, M. (1972) 'Communication : Signals, Channels and Icons', (in) Schuneman, S. (ed.), op, cit., pps. 66 - 71.

O'Sullivan, et. al. (1994) Key Concepts, in Communication and Cultural Studies, Methuen, London.

Reaves, S. (1995) 'The Vulnerable Image: Categories of Photos as Predictor of Digital Manipulation', Journalism Quarterly, Vol. 72, no. 3, pps, 706 - 715.

Tausk, P. (1976). An Introduction to Press, Photography, International Organisation of Journalists, Czechoslovakia.

The Editors of Time - Life Books, (1972) Photouournalism, Time - Life, International, Netherlands.

The Ministry of Informatnion (1990) Oman 90, Muscat.

Webster, F. (1980). The New Photography, John Calder, London.

Woolley, A. (1966) Camera Tournalism: Reporting with Photographs, A.S. Barthes and Co. Inc, Thomas Ltd, New York and London.

* صحف ومجلات محلية.

Daily Express (1995) 31st October, p. 14.

Daily Telegraph (1995) 31st October, p 18.

Inddependent (1995) 31st October, p. 13.

Scientific American (1995) 'When We Belive what we see', (The Arabic Issue), March, Vol. 11, no. 3, pps. 4 -5.

The e Observer (1995) 17th Sebtember, p. 1.



اليهود و الموسيقى

قبل مدة قصيرة أثيرت في «المجلة الموسيقية الجديدة» [1] قضية «الذوق الفني اليهودي»، وسرعان ما نشبت الخلافات بهذا الصدد. فقد أسفر الدفاع عن الذوق الفني اليهودي والتشكيك به عن نقاش ساخن. ويبدو لي شخصيا أنه ينبغي الانتباه في هذا النقاش وبالدرجة الأولى الى مسألة مبدئية هامة يؤسفنا أنها قوبلت حتى الآن إما بصمت من جانب النقد أو نوقشت بحرارة وانفعال مفرط. على أن مهمة النقد في هذه الحالة كان يمكن أن تكون نبيلة على نحو خاص، لأنه دون الانحطاط الى مناقشة ما اختلقه النقد نفسه، ودون الاساءة بذلك الى جوهره بالذات، كان على النقد أن يكتفي بالتعامل مع الوقائع الأكيدة والظاهرة بوضوح.

وبين الوقائع العالية القيمة التي تهمنا في هذه القضية هناك قبل كل شيء النفور الداخلي العميق من كل ما هو يهودي، وهو نفور نعرفه جميعنا، ويميز الشعب بأسره، ويظهر جليا على الدوام.

النص: **ريهارد فاغنر** ترجمة: **نوفل نيوف***

إننا نرغب هنا في تفسير هذا النفور العميق من جانب الشعب إزاء اليهود وحدهم في الفن، وفي الموسيقى حصرا. وسنغض الطرف عن مجالي الدين والسياسة. فاليهود، من الناحية الدينية أعداء ألداء منذ القدم، بل وغير جديرين حتى بالكره.. أما في السياسة الصرفة فإننا وإن كنا لا نتصادم معهم مستعدون دائما لتمكينهم من إقامة مملكة جديدة في القدس. ويبقى لنا أن نعرب عن شديد أسفنا لكون الدوق روتشيلد رفض بحذق كبير شرف أن يكون ملكا لليهود، وفضل أن يصبح «يهودي الملوك».

ولكن حين غدت السياسة عندنا ملكا للمجتمع خيل للمثاليين أن وضع اليهود القانوني المميز يستدر العدالة الانسانية. وأيد هذه النظرة بالذات ما ظهر لدينا أنفسنا من طموح الى التحرر الاجتماعي. وهنا تحديدا ينبغي علينا أن نبحث عن أصل كفاحنا في سبيل تحرير اليهود، إذ ظللنا في هذا السياق نكافح على الدوام في سبيل مبدأ مجرد، في سبيل فكرة وليس في سبيل تحرير اليهود كشيء ملموس. ويعود سبب ذلك الى أن ليبراليتنا برمتها لم تتكشف إلا عن لعبة عقل قصير النظر، لأننا شرعنا بتحرير شعب لا نعرفه، وبطبيعة الحال نتحاشى أي علاقة معه. وعلى النحو نفسه تماما فإن حماستنا في الذود عن مساواة اليهود لم تكن تنبع إلا من صبوتنا المثالية العامة، وليس من الشعور بالعطف على اليهود إطلاقا. ومهما قيل من كلام حميد عن عدالة ضرورة مساواة اليهود فإننا بعد احتكاكنا المباشر بهم، لم نتخلص من الشعور إزاءهم بأصدق أنواع النفور.

وفي هذا النفور الغريزي من اليهود نصطدم بمسألة لابد من توضيحها نظرا لأنه يتعين عليها أن تفضي بنا الى هدفنا.

ولا مناص من الاشارة الى أن الانطباع السلبي المنفر الذي يخلفه اليهود فينا يفوق بطبيعته وعمق قوته سعينا الواعي للتخلص من هذا المزاج غير الانساني النزعة. ولا نفعل الا أن نخدع أنفسنا. وبوعي كامل في هذه الحالة، عندما نستسلم لسورة شهامة، وعبثا نود أن نقنع أنفسنا والآخرين بأن ذلك الشعور الطبيعي الذي يستدعيه اليهود فينا يجب أن يتميز بقدر خاص من الانسانية والأخلاق.

ويبدو أننا شرعنا نصل في المدة الأخيرة الى اقتناع عاقل بأن الأحرى بنا هو أن نحرر أنفسنا من ضغط هذا الخداع الذاتي، وأن نتفحص بروية كاملة موضوع «عطفنا» القسري.

فعندما سنقوم متعقلين، خلافا لضلالاتنا العاطفية بتكوين مفهوم يحدد كيف يجب أن تكون مواقفنا من اليهود وكيف هي الآن، سوف نستغرب إذ نرى أننا إبان كفاحنا من أجل منحهم المساواة كنا معلقين في الهواء على نحو يثير الشفقة، وكنا نقاتل الغيوم ببسالة.

أما المجال الرائع البعيد عن مثاليينا المتهودين، مجال

* مترجم من سوريا يقيم في موسكو.

الواقع الفعلي فقد استلفت أنظار أولئك الذين كانت تسليهم قفزاتنا الهوائية المضحكة، ولكنها لم تكن تسليهم بالقدر الذي يمنعهم من التخلي لنا ولو عن جزء منه مكافأة لنا على بهلوانيتنا المثالية.

على هذا النحو تماما، وكما لو بشكل عرضي كامل، أصبح «دائن الملوك» ملك الدائنين، ولا تبدو وساطات هذا الملك لتحقيق المساواة لليهود إلا جهودا ساذجة في نظرنا، مادام الأمر الأكثر إنصافا وإلحاحا الآن هو أن علينا نحن أن نطالب بمساواتنا مع اليهود.

وتشهد وقائع العالم اليوم على أن اليهود أكثر من متساوين في الحقوق، إنهم يسيطرون وسيستمرون في السيطرة مادام للمال قوة تعجز إزاءها جميع طموحاتنا وأفعالنا.

ولا يتطلب توضيحا كون بني اسرائيل قد توفروا على هذه القوة القاهرة نتيجة الويلات التاريخية والفظاظة الوحشية التي ميزت الحكام المسيحيين الجرمانيين (٢).

وبخصوص تأثير اليهود على الفنون الجميلة تجدر الاشارة قبل كل شيء الى أن الفن المعاصر بلغ في تطويره درجة من الكمال جعلت مواصلة تطويره متعذرة إلا بعد ارساء أسس جديدة له.

وقد استغل اليهود هذا الظرف من أجل تزعّم النقد الفني وأخذ زمام الفن بأيديهم فلنتوقف عند هذه النقطة بمزيد من الاهتمام.

إن كل ما حصل عليه أقوياء وأغنياء روما والعصور الوسطى من جهد قدمه لهم الانسان المستعبد الذي كان يكابد أنواع العوز والويلات، كل ذلك حوله اليهود في أيامنا الى أموال. حقا، فمن يستطيع أن يرى على الأوراق المالية البادية البراءة أنها مجبولة بدماء عدد لا يحصى من العبيد.

وكل ما حققه أبطال الفن بجهود لا حصر لها التهمت طاقتهم بل وحياتهم نفسها خلال صراعهم ضد قوى الظلام المعادية للفن على امتداد ألفي سنة بائسة، كل ذلك تحول في أيدي اليهود الى موضوع اتجار بالأعمال الفنية. فمن سيرى في ملامح تناغم الأعمال الفنية إنها وليدة جهود شاقة ومقدسة بدلتها العبقريات على امتداد ألفين من السنين، أما كون الفن الجديد كله قد اتخذ سمة يهودية فمسألة شديدة الوضوح للعيان، جلية للشعور بحيث لا تتطلب برهانا. بذا فنحن في غنى عن الذهاب بعيدا، ولا حاجة بنا للتعمق في تاريخ الفن طلبا للبرهان على واقعة بينة.

يكفينا أننا توقفنا حيرى أمام حتمية ضرورة تحرير الفن من تأثير اليهود الطاغي. إننا بحاجة الى قوة لن نجدها إذا ما توقفنا عند دراسة الظاهرة نفسها والاكتفاء بتعريفها نظريا. ولبلوغ هذه الغاية خير لنا أن نستطلع مزاجنا ومشاعرنا العفوية. إن السبب الحقيقي لنفورنا من اليهود سنجده في ذلك الشعور العتيد الذي ينفرنا منهم، وقد آن لنا أن نعترف به صراحة. إذ ذاك نعرف، أخيرا، ضد من سنناضل. فقبل ذلك لن يكون بوسعنا أن نمني أنفسنا بأننا سنحرر الميدان من العفريت المعادي لنا، المرابط تحت ستار ظلمة أمينة كتيمة قمنا نحن الانسانيين الطيبين؟ بالقائها عليه لنخفف من بشاعة مظهره.

إن اليهودي الذي له رب واحد، وهو رب له وحده، يتبدى لابصارنا في الحياة اليومية بمظهره الخارجي قبل كل شيء. وهذا المظهر المميز سمة لا تنفصل عن اليهودي أيا كان الشعب الأوروبي الذي يعيش بين ظهرانيه، وهو يمثل ملامح غريبة وكريهة في نظر جميع الأوروبيين إننا تلقائيا لا نرغب في أن يكون ثمة شيء مشترك بيننا وبين من له هذا المظهر الذي كان يجب أن يعد حتى اليوم مصيبة بالنسبة لليهود. إلا أننا نراهم اليوم سعداء بهذه المصيبة. وتدل نجاحات اليهود على أن صفاتهم الفارقة تلك كما لو أنها ميزات.

وبصرف النظر عن ذلك التأثير الاخلاقي الذي تمارسه علينا الطبيعة بلعبة كريهة بحد ذاتها، يجب علينا أن نلفت الانتباه في هذه القضية الى ذلك المظهر الخارجي اليهودي الذي لا يمكن أبدا أن يكون موضوعا للفن التشكيلي الصرف. وحين يرغبون في الفن برسم شخصية اليهودي نجدهم يستقون الصور من عالم الخيال، وبحكمة يخلعون عليها النبل أو يجردونها تماما من كل يميز المظهر اليهودي في الحياة العادية.

لن يتصدر اليهودي خشبة المسرح أبدا. وما الاستثناءات بعددها وسماتها إلا إثبات للقاعدة.

فنحن لا نستطيع أن نتصور يهوديا يمثل دور شخصية اغريقية أو معاصرة في مشهد درامي، وإلا بلغت المفارقة حد الاضحاك في العرض (٣). وهذا فائق الأهمية إذ أن الانسان الذي لا نعد مظهره صالحا لايصال الجميل، يفرض علينا أن نعده بشكل عام غير صالح لأن نجسد جوهره فنيا.

غير أن معالجة قضية تأثير اليهود على الموسيقى تتطلب الالتفات أساسا الى لغة اليهود، والى الانطباع الذي يخلفه لدينا الكلام اليهودي.

إن اليهود يتكلمون لغة الأمة التي يعيشون بين أبنائها، ولكنهم يتكلمونها كأجانب.

ونحن لا ننوي الانشغال بدراسة هذه الظاهرة، ولكننا لا نستطيع ألا نلقي بمسؤولية ذلك على الحضارة المسيحية التي فرضت على اليهود عزلة قسرية، مثلما لا نتهم اليهود بعواقب الظاهرة نفسها، ليس علينا إلا أن نضيء الصفة الجمالية لهذه الظاهرة ونجلوها.

ولابد قبل كل شيء أن نأخذ بعين الاعتبار كون اليهودي الذي تعلم الكلام بجميع اللغات الأوروبية، ولكنه لم يتقنها كلغات أم، ظل محروما نهائيا من أي قدرة على التعبير بتلك اللغات بكامل الاستقلالية والخصوصية الفردية. فاللغة ليست مسألة فرد واحد، بل هي نتاج جماعة تاريخية، ولا يستطيع المساهمة في ابداع تلك الجماعة إلا من نشأ وترعرع فيها. واليهود يقفون منبوذين خارج الجماعة التاريخية لتلك الشعوب التي يعيشون وسطها. إنهم وحيدون بديانتهم القومية، وحيدون كقبيلة معدومة الأرضية منعها القدر من التطور داخل نفسها الى حد أنه حتى لغتها الخاصة لم تصل إلينا إلا كلغة ميتة.

والى اليوم كان الابداع بلغة غريبة متعذرا حتى على العباقرة العظام. لذا ظلت الحضارة اليهودية وفنها غريبين بالنسبة لليهود، فلم يقوموا بأي مساهمة في تشكيلهما وتطويرهما. بل كانوا محرومين من الوطن يكتفون بالنظر إليه من بعيد. ليس اليهودي قادرا إلا على التكرار والمحاكاة بلغتنا وفننا، ولكنه عاجز عن ابداع أعمال بديعة، عاجز عن الخلق.

ونستطيع أن نقدر كم اليهود غرباء بالنسبة لنا انطلاقا من كون لغتهم نفسها كريهة علينا. إن خصوصيات الكلام السامي، ولا سيما عناد طبيعته، لم تمح حتى بتأثير الفي سنة من الاختلاط الثقافي بين اليهود والشعوب الأوروبية.

إن نطق الاصوات بحد ذاته غريب علينا وشديد الاثقال على أسماعنا وكريهة علينا كذلك بنية التعابير غير المألوفة التي تضفي على الكلام اليهودي طابع ثرثرة بالغة التشابك، الأمر الذي يجب أخذه بعين الاعتبار قبل كل شيء، لأنه - كما سيتبين لاحقا - يفسر الانطباع الذي تخلقه لدينا أحدث المؤلفات الموسيقية اليهودية.

انصتوا الى كلام اليهودي يذهلكم فيه على نحو كريه افتقاره الى أي شيء انساني، إنه نوع من الهذر البارد المليء باللامبالاة. وليس فيه ما يسمو الى حد القلق الرفيع والشبوب الذي يشعل القلب.

وإذا ما أكثرنا من توجيه كلامنا الحار الى يهودي أثناء الحديث معه، فإنه سيتحاشانا دائما تحاشيه عدوا، لأنه لن يجد في نفسه ردا بذلك القدر من الحرارة.

وحين يتجاذب اليهودي أطراف الحديث معنا لا يغضب أبدا، اللهم إلا إذا مس الأمر مصالحه الشخصية، لذا فإن قلقه ليس إلا أنانية ضيقة تعبر عن نفسها في شكل قبيح من الكلام اليهودي وأنانية مضحكة وقادرة على إيقاظ أي شعور إلا شعور العطف على المتكلم.

ويقتضي الانصاف أن نفترض أن اليهود في أمورهم اليهودية المحضة وفي الحياة العائلية يعربون حتما عن مشاعر انسانية غيرية، إلا أننا لا نستطيع أخذ ذلك بعين الاعتبار، نظرا لأننا مضطرون لأن نستمع الى اليهود الذين يخاطبوننا نحن بالذات في الحياة والفن.

إن خصائص الكلام اليهودي المشار إليها أعلاه، تجعل اليهودي — كما نرى - عاجزا عن التعبير بالقول الفني عن أفكاره ومشاعره. وينعكس عجزه هذا على نحو صارخ حين يتطلب الموقف التعبير عن انفعال رفيع ... إننا نتكلم عن الغناء فالغناء كلام انفعالي الى درجة التوهج، والموسيقى هي لغة التوهج وبوسع اليهودي أن يبلغ نوعا معينا من التوهج المضحك في تأثيره، وليس التوهج الرائع الحميم، وعندئذ لا يطاق إجمالا، بصرف النظر عن الغناء. إن كل ما في مظهر اليهودي وكلامه من صفات تعافها أنفسنا الى أقصى حد، يؤثر علينا في غناء اليهودي تأثيرا منفرا تماما، اللهم إلا عندما نتوقف لدقيقة عند الجوانب المضحكة في هذه الظاهرة.

لذلك فبديهي أن يكون عجز اليهودي الطبيعي عن مكابدة الالهام محسوسا بقوة قصوى في الغناء بوصفه التعبير الأكثر حياة وصدقا عن حالات الروح.

ولعله ينبغي الافتراض بأن اليهود قادرون أيضا على تعاطي الفنون الأخرى، إن لم يكونوا قادرين على الغناء؟

إلا أن موهبة التأمل العاقلة لم تكن يوما كبيرة لدى اليهود بالقدر الذي يجعل بيئتهم تتكشف عن فنانين عظماء. ومنذ أقدم العصور كان اهتمامهم موجها دائما الى أمور ذات مضمون عملي أكثر ملموسية من الجمال والمضمون الروحي لظواهر العالم الواقعي غير المادية.

إننا لا نعرف حتى الآن معماريا يهوديا واحدا أو نحاتا يهوديا..

ونترك لأهل الخبرة والاختصاص أن يحكموا على ما يصنعه الرسام اليهودي في مجال الرسم. ولكن يبدو أن الرسامين اليهود يحتلون في الفن الابداعي نفس المكانة التي يحتلها أحدث الموسيقيين اليهود في الموسيقى.

وأيا كانت الغرابة فلابد من الاقرار بأن اليهود المميزين بانعدام الموهبة تماما في مجال التعبير عن كيانهم، سواء في الكلام أو الغناء، قد هيمنوا على الذوق الاجتماعي وعلى

قيادته في الموسيقى أكثر أنواع الفن الحديث انتشارا.

فلنتفحص إذن، قبل كل شيء، كيف أتيح لليهودي أن يصبح الناطق باسم الموسيقى.

لقد حدث في تاريخ تطورنا الاجتماعي منعطف أدى الى اعتراف شامل برفع المال الى مرتبة المبدأ الرائد. ومنذ ذاك فإن اليهود الذين كانت ممارسة الربا مهنة وحيدة لديهم تضمن لهم أرباحا هائلة دون بذل جهد مكافيء منحوا حق أن يكونوا الأوائل في مجتمع على ذلك القدر من الجشع الى المال، سيما وأن اليهود أنفسهم جاءوا بهذا الحق معهم.

لقد تبين أن التعليم المعاصر، المتيسر للطبقات الغنية وحدها متاح لليهود بالدرجة الأولى، وبذلك تحول التعليم على نحو مهين الى موضوع للترف.

ومنذ تلك اللحظة تنفتح أبواب حياتنا الاجتماعية أمام اليهودي المتعلم، ويتعين علينا أن نأخذه بعين الاعتبار خلافا لليهودي غير المتعلم. وقد بذل اليهودي المتعلم جهودا خارقة للتخلص من الملامح البارزة التي يتصف بها أبناء جلدته. بل كان في كثير من الحالات يقر بأن من الحكمة اعتناق المسيحية لغاية واحدة هي التخلص من آثار أصله برمتها. غير أن هذا المسعى لم يعطه أبدا امكانية كاملة للوصول الى النتائج المرجوة. ولم يكن يؤدي به إلا الى البقاء في عزلة تامة جعلته إنسانا عديم القلب، الأمر الذي كان يرغمنا على التخلي حتى عن تعاطفنا السابق مع المصير المأساوي لقومه. وعوضا عن العلاقة التي تعمد قطعها مع أبناء قومه لم يستطع اليهودي كسب علاقة أخرى أكثر رفعة مع المجتمع الذي كان يريد الارتقاء بنفسه الى مستواه . إذ حتى اليهودي المتعلم كانت علاقته تنحصر بمن هو محتاج الى ماله إلا أن المال لم يكن يوما بقادر تماما على أن يقيم بين الناس علاقة ناجحة. لذلك يكون اليهودي غريبا ولا مباليا في مجتمع عصي على فهمه أبدا. فهو لا يشعر بأي تعاطف مع ميول ذلك المجتمع وتطلعاته، ولا يعنيه تاريخه وتطوره، وقد رأينا المفكرين اليهود في هذا الوضع بالضبط ، إذ أن المفكر اليهودي شاعر ينظر الى الوراء، في حين أن الشاعر الحقيقي نبي يقرأ المستقبل. غير أن هذا الابداع التنبؤي متعذر إلا بوجود أعمق أنواع التعاطف المفعم بالصدق التعاطف مع قوة الجماعة، القوة العظيمة التي يحس بها الشاعر دون وعي . ولما كان اليهودي منبوذا من هذه الجماعة الطبيعية بسبب أصله، ومنقطعا عن العيش مع قومه، فإنه مهما كان ذكيا، لا يستطيع إلا أن ينظر الى ثقافته كلها بوصفها مجرد ترف، لأنه في نهاية المطاف لا يعرف ماذا يفعل بها، وقد أصبحت الفنون الجميلة جزءا من هذا التعليم العالي، ولاسيما الموسيقى التي من السهل تعلمها دائما خلافا للفنون الأخرى.

فالموسيقى وحتى الموسيقى المنفصلة عن الفنون الأخرى بلغت أسمى درجات القدرة التعبيرية بفضل جهود أعظم العباقرة. ولكنها بالمقارنة مع تلك الفنون، ليست قادرة على التعبير أحيانا إلا عما هو تافه ومبتذل.

إن ما أراد اليهودي المتعلم. المطلع على الفن أن يعبر عنه في محاولاته لخلق أعمال فنية، كان من المتعذر أن يكون إلا تافها ومبتذلا، لأن الفن نفسه كان بالنسبة له مجرد مادة للترف.

ثم إن المزاج الذي يلهم اليهودي في فنه مزاج يقع خارج الفن ، إذ أن اليهودي لا مبال بمضمون الأعمال الفنية ولم يعد يعنيه شيء إلا الشكل.

فاليهودي لا يهمه ماذا يقول في العمل الفني، وتبقى لديه قضية هي كيف يقول ، وهذه القضية في رأيه ، هي الوحيدة الجديرة باهتمامه.

إلا أنه ما من فن غير الموسيقى يفتح هذا الفضاء الواسع للابداع خارج صور محددة ويكون بذلك عديم المضمون تماما.

لقد عبر عظماء العباقرة بفنهم عن كل ما كان بالامكان التعبير عنه في الموسيقى، بوصفها فنا منعزلا ، واستنفدوه.

لم يبق بعدهم إلا التقليد. ولكن يمكن أن يكون التقليد ناجحا وصائبا كما تفعل الببغاوات في تقليدها كلام البشر، إلا أن التقليد في الفن عاجز عن التعبير وعديم الحس، شأنه شأن تقليد تلك الطيور التهريجية.

ذلك ما يمكن أن يقال بخصوص التقليد، وبما هو جدير بالقرود من محاكاة لأساليب الابداع الموسيقي على أيدي يهودنا «صناع الموسيقى» الذين لم يقدموا للموسيقى إلا لكنتهم الخاصة، هذا إذا كانوا قد قدموا أي شيء مميز.

هذه اللكنة اليهودية صفة لهم جميعا لا تنسحب فقط على بسطاء اليهود الذين ظلوا أوفياء لقومهم، بل تسعى جاهدة للبقاء أيضا عند اليهودي المتعلم ، أيا كانت محاولته للخلاص منها.

تلك هي قسمة اليهودي المتعلم البائسة، وقد تكونت أيضا بفعل خصوصيات وضعه الاجتماعي نفسها.

وأيا كانت الهامات خيالنا الابداعي عفوية ومجردة فإنها تظل أبدا ذات صلة بالأرض الطبيعية وبروح الشعب

الذي تنتمي إليه تلك الالهامات على الدوام.

إن الشاعر الحقيقي، أيا كان نوع الفن الذي يبدع فيه، يجد دائما محرضات وبواعث فنية لابداعه في حياة شعبه الطبيعية التي يلاحظها ويدرسها بكامل الحب. فأين لليهودي المتعلم أن يجد هذا الشعب؟ إيستعيض عنه بمجتمع يلعب هو فيه دور مبدع للأعمال الفنية؟ حتى ولو افترضنا أن للفنان اليهودي أي نوع من الصلات مع هذا المجتمع، فإن ذلك ليس صلة بالشعب، بل هو فرع منه بعيد عن الجذع المعاق، ولكن هذه الصلة خالية من الحب خلوا يتجلى لليهودي بألم إذا ما دقق النظر في هذا المجتمع، وعندئذ ليس المجتمع بالذات هو وحده الذي يصبح بالنسبة له غريبا وغامضا، بل وسيواجهه المجتمع هنا بنفور لا إرادي مهين في جلائه، فيدرك عندئذ أن جميع حسابات الفئات الأغنى في المجتمع وإمكانياتها عاجزة عن تدمير هذا النفور أو إضعافه، ولما كان مصدودا صدا جارحا للغاية عن مشاركة الشعب حياته، وعاجزا في جميع الأحوال عن فهم روح هذا الشعب، يرى اليهودي المتعلم نفسه من جديد مشدودا الى جذور قومه حيث ما من شك في وجود قدر أكبر من التفاهم على الأقل. ويكون عليه، شاء أم أبى، أن يمتح من هذا النبع، غير أن النبع قد نضب، لأن حياة شعبه فقدت مضمونها التاريخي. إن اليهود الذين لم يكن لديهم فنهم لم يكن لديهم كذلك حياة ذات مضمون فني أبدا. لذلك لم يكن حتى الفنان الثاقب النظر بقادر على أن يستخلص من تلك الحياة إلا شكلا للأعمال الفنية. وليس أمام الموسيقار اليهودي إلا أن يتعبد يهوه خاشعا، بوصفه التعبير الموسيقي الوحيد عن شعبه. إن الصومعة هي المصدر الوحيد الذي يستطيع اليهودي أن يستقي منه مواضيع شعبية يفهمها فإذا ما رغبنا بأن نتصور هذه العبادة الموسيقية فائقة النبل والسمو في صفائها الأول، كان أحرى بنا أن نعي أن هذا الصفاء وصل إلينا عكرا أبشع ما يكون العكر. إذ أن قوى اليهود الحياتية الداخلية لم تعرف على امتداد آلاف السنين أي نمو متواصل، وإنما تجمد كل شيء في مضمون واحد وشكل واحد، شأن اليهودية إجمالا. وهذا الشكل الذي لا ينعشه تجدد المضمون أبدا يغدو باليا. ولما كانت المشاعر البائدة الميتة هي مضمونه كان الشكل عديم المعنى. أثمة من لم يقتنع بذلك وهو يستمع الى الأناشيد الدينية في أي صومعة؟ وهل هناك من لم يتملكه أبشع شعور ممزوج بالرعب والرغبة بالضحك لدى سماع تلك الحشرجات التي تشوش الشعور والعقل، ذلك الأنين، تلك الثرثرة؟ ما من رسم كاريكاتوري يستطيع أن يصور بمزيد من القبح ما ينشدونه هنا بصرامة ساذجة ولكنها تامة. ويلاحظ مؤخرا سعي حثيث الى الاصلاح يحاول أن يعيد الى الانشاد صفاءه القديم، إلا أن كل ما يمكن القيام به من جانب خيرة المثقفين اليهود في هذا الاتجاه سيكون عقيما. إذ أن اصلاحاتهم لن تصل بجذورها الى جماهير الشعب. ولذلك لن يتمكن المثقف اليهودي أبدا من أن يجد في شعبه ينبوعا للفن الابداعي. إن الشعب يبحث عما يمكن أن يعيش به، عما هو حقيقي بالنسبة له، وليس على صورة الشيء أو عن شيء تم إصلاحه... وما ذلك الشيء الحقيقي بالنسبة لليهود إلا ماضيهم المشوه.

إن هذا السعي باتجاه المنابع الشعبية، سواء من قبل الفنان اليهودي أو أي فنان آخر، يكون محسوسا وظاهرا بوصفه ضرورة لا واعية. فالانطباعات التي تكونت بالقرب من هذه الينابيع أقوى من آرائه بالفنون المعاصرة، وتنعكس في جميع مؤلفاته. هذه الألحان والايقاعات البائسة في أناشيد الصوامع تسيطر على الخيال الموسيقي لدى الموسيقار اليهودي، تماما كما كانت الغنائية المباشرة في أغنيتنا الشعبية ورسم إيقاعها والرقص الشعبي قوة خلاقة في إبداع ممثلي موسيقانا وغنائنا الفني.

لذلك فإن قدرة المثقف اليهودي على الاستيعاب الموسيقي تعجز عن فهم كثير مما في دائرة غنائنا الشعبي التأملي الواسعة، إنه لا يفهم إلا ما يخيل إليه خطأ أنه متشابه مع الخصوصيات الموسيقية اليهودية.

ولكن لو حاول اليهودي تفهم أسمى إبداعنا الفني لكان عليه أن يدرك أنه ما من شيء في فننا يشبه أدنى شبه الطبيعة الموسيقية اليهودية، ولجرده ذلك مرة والى الأبد من الجرأة على المشاركة في إبداعنا الفني.

إلا أن اليهودي، من حيث وضعه، بعيد عن التعميق جديا في فننا إما عمدا (خوفا من أن يعرف مكانته الحقيقية بيننا) وإما لا إراديا (لأنه رغم ذلك عاجز عن فهمنا)، فهو ينصت بسطحية الى إبداعنا وينابيعه الحية. ونتيجة لذلك الموقف السطحي من الموضوع توصل الى استنتاجات طائشة أوهمته بهذا التشابه الخارجي الذي لا يراه أحد غيره. وعلى هذا الأساس فإن السمات الخارجية العرضية، سواء في الظواهر أو في حياتنا عموما أو في فننا، تبدو لليهودي جوهرية. وحين يجعل من هذه السمات أساسا لابداعه الفني يتخذ ذلك الابداع طابعا مشوها وغريبا وسمجا. أما المؤلفات الموسيقية اليهودية فيتساوى تأثيرها فينا مع تأثير قصائد جوته مترجمة الى لهجة يهودية ضيقة.

وكما تختلط في لهجة يهودية ضيقة كلمات وتعابير تفتقر افتقارا مذهلا الى القدرة التعبيرية، كذلك تتضافر في ابداع الموسيقار اليهودي أشكال وخصوصيات أسلوب جميع الأزمنة وجميع الموسيقيين. فنجد في تجميعها ذاك وفي

الفوضى المتعددة الألوان أصداء جميع المدارس.

ومن الواضح أن المسألة في هذه المؤلفات لا تنحصر كلها في المضمون ولا في المادة التي تستحق الكلام عنها. بل تكمن في طريقة التعبير نفسها تحديدا.

فما الذي يمكن أن يكون طيبا في هذه الثرثرة إلا كونها فقط تستدعي في كل لحظة جديدة استثارة جديدة للانتباه بتغير تعابيرها العديمة المعنى؟

إلا أن الالهام الحقيقي، التوهج الحقيقي، حين يتجسدني يجد تعبيره من تلقاء ذاته.

فاليهودي كما قلنا، محروم من التوهج الحقيقي، ذلك التوهج الذي يحرضه من تلقاء نفسه على الابداع الفني. على أنه ما من طمأنينة هناك حيث ينعدم التوهج. فما الطمأنينة الحقيقية النبيلة إلا التوهج وقد هدأه نكران الذات Resignation، وحيث لا تسبق الطمأنينة التوهج ليس ثمة إلا الخمول. أما نقيض هذا الخمول فهو القلق الشائك الذي نتلمسه في المؤلفات اليهودية من أولها الى آخرها. باستثناء الحالات التي يتراجع فيها ذلك القلق أمام خمول عديم الروح والاحساس.

ولتوضيح كل ما قلناه أعلاه نتوقف عند مؤلفات موسيقار يهودي واحد أنعمت عليه الطبيعة بموهبة مميزة قل من نعم بها قبله. إن جميع ما رأيناه، خلال دراستنا لنفورنا من كل ما هو يهودي. وجميع تناقضات هذا الكائن كل عجزه عن الانخراط في حياتنا وفننا اللذين قدر على اليهود أن يعيشوا خارجهما حتى ورغم سعيه الى العمل الخلاق، كل ذلك يتعاظم الى درجة نزاع مأساوي كامل في شخصية وحياة وفن فيليكس مندلسون - بارتولدي - لقد أثبت لنا أن بوسع اليهودي أن يتمتع بأغنى موهبة مميزة وان يتمتع بثقافة مرهفة متناسقة تبلغ الكمال، وبأرق شعور بالشرف، ومع ذلك وبصرف النظر عن جميع هذه الميزات فإنه ليس قادرا على أن يخلق فينا ذلك الانطباع الذي يسحر الروح والقلب، الانطباع الذي ننتظره من الفن الذي كنا نكابده دائما ما إن يتوجه إلينا أي من ممثلي فننا ليتكلم معنا.

ولنترك لبعض من النقاد، الذين ربما توصلوا الى استنتاج مماثل، إمكانية أن يشرحوا بالتفصيل هذه الصفة الأكيدة في مؤلفات مندلسون، أما نحن فنفترض أنه يكفينا انطباعنا العام المتولد عن مؤلفاته. والحقيقة هي أنه لم يكن في مقدورنا أن نحس أننا مفتونون بأي من مؤلفات هذا الموسيقار إلا عندما تقدم لخيالنا تسليات كتلك التي يحبها خيالنا في العادة حبه توحيد وضفر أرق الأشكال الموسيقية البالغة النعومة والتصنع الشبيهة بالمؤثرات الضوئية المتبدلة في المشكال. إلا أننا لم نكابد شيئا حين كان مطلوبا من صور مندلسون الموسيقية أن تحرك فينا أعمق مشاعر القلب البشري وأقواها [٤].

ومندلسون نفسه يشعر بتلك الحدود التي تنتهي عندها قدرته الابداعية الخلاقة.

فحين يكون عليه، كما في الأوراتوريو [٥]، ان يرتقي الى الدراما، لا يستطيع مندلسون تجنب اللجوء الى شكل من التعبير سبقه اليه الموسيقار الذي اختاره قدوة له وكان ذلك التعبير سمته الفردية الخاصة.

وفي نفس الوقت ينبغي أن نتنبه الى أن مندلسون اتخذ لنفسه قدوة من الأسلوب الموسيقي لأستاذنا القديم باخ، فاستخدم أشكاله ليعوض بها عن لغته المفتقرة الى القدرة التعبيرية.

لقد تشكل أسلوب باخ الموسيقي في مرحلة من تاريخ موسيقانا كانت خلالها اللغة الموسيقية الشاملة ما تزال في بداية طموحها لبلوغ مزيد من الفردية. إلا أن التقاليد الموسيقية القديمة كانت في ابداع باخ ما تزال بعد على قدر من الحضور الحي والصرامة الشكلية والحذلقة بحيث إن العنصر الانساني الفردي، كان في أول تفتحه لدى باخ. وذلك بفضل ما تميزت به عبقريته من قوة عظيمة.

إن لغة باخ تنتمي الى لغة موزارت، وأخيرا الى لغات بيتهوفن، مثلما ينتمي أبوالهول المصري الى تمثال الانسان الهيليني، أي مثلما يطلع أبو الهول بوجهه البشري من جسد ما زال حيوانيا، يطلع رأس باخ بوجهه البشري النبيل من باروكة [٦] التقاليد القديمة.

إن الفوضى الغامضة عديمة المعنى في الذوق الموسيقي المنفلت هذه الأيام تتمثل في كوننا ننصت في وقت واحد الى لغة باخ وبيتهوفن ونتحدث عنهما وكأنهما لا يختلفان إلا بأشكال الابداع وبالفردية، دون أن نلحظ الفرق الثقافي التاريخي الفعلي بينهما. ومن السهل فهم سبب ذلك، إذ أن لغة بيتهوفن لا يمكن أن يتكلمها إلا انسان مخلص صادق، لأنها لغة انسان موسيقي كامل. فبحكم طموحه الطاغي للعثور على موسيقى مطلقة، سبر أغوارها وملأها الى أقصى الحدود، بين لنا بيتهوفن طريق اخصاب جميع الفنون بوساطة الموسيقى، بوصف ذلك الطريق هو التوسيع الناجح الوحيد لمجالها. أما لغة باخ فيسهل على الموسيقار البارع ان يقلدها حتى ولو دون أن يقلد باخ نفسه. ويعود ذلك الى أن في إبداع باخ عناصر شكلية تفوق المضمون الفردي الذي لم يكن له الصدارة في زمنه. إذ لم تكن تتشكل

في تلك المرحلة إلا طرق التعبير الموسيقي بمعزل عن مضمونها.

أما جهود مندلسون الابداعية الرامية الى جعل الأفكار الغامضة التافهة تجد تعبيرا ليس شائقا فقط بل وصاعقا للعقل فقد كانت فعالة في التمهيد للانحلال والتعسف في أسلوبنا الموسيقي.

فبينما كان بيتهوفن، بوصفه الأخير في سلسلة أبطالنا الموسيقيين الحقيقيين يسعى برغبة عظيمة وقوة خارقة للوصول الى أكمل تعبير عن مضمون عصي على التعبير بوساطة شكل مرن بارز المعالم تميزت به صوره الموسيقية، كان مندلسون يكتفي بأن يبث في مؤلفاته هذه الصورة الناجزة لتكون ظلا سائبا، غريب الشكل، لا يتأثر ببريقه الهيولي إلا خيالنا العنيد، أما الطموح الانساني المحض الطموح الداخلي المتوهج الى التأمل الفني فلا يكاد يضيئه الأمل بالتحقق إلا قليلا. ولا يفصح مندلسون عن نفسه أمامنا على نحو ذاتي لنرى فرديته المرهفة التي تدرك عجزها عن مقارعة المستحيل إلا عندما يتملكه شعور خانق بهذا العجز، على ما يبدو، ويرغمه على التعبير عن إذعان رقيق وحزين. وهذه هي كما سبق أن قلنا، السمة المأساوية في شخصية مندلسون. على أننا لو أردنا أن نخلع عطفنا على الشخصية المحضة في مجال الفن لما تجرأنا أن ننكر هذا العطف على مندلسون، على الرغم من أن هذه المأساوية كانت — على الأرجح — لصيقة به، ولكنها لم تكن لديه شعورا مضنيا وضاء.

ولكن باستثناء مندلسون لا يستطيع أي موسيقار يهودي آخر أن يبعث فينا ولو عطفا من هذا النوع، فثمة في أيامنا موسيقار يهودي [(٧)] ذائع الصيت، واسع الشهرة، قدم مؤلفاته لا بهدف ترسيخ الفوضى في مفاهيمنا الموسيقية وإنما بهدف استغلال تلك الفوضى.

لقد علموا جمهور الأوبرا المعاصرة لدينا على امتداد زمن طويل، وخطوة إثر خطوة أن يكف عن مطالبه التي كان ينبغي طرحها ليس على المؤلفات الدرامية الفنية فقط، بل وعلى مؤلفات الذوق الحسن إجمالا.

إن مقاعد التسلية في هذه القاعات لا تمتلىء أساسا إلا بجزء من الطبقة الوسطى التي يعتبر الملل سببا وحيدا لشتى أنواع توجهاتها، غير أن مرض الملل لا يداوى بالمتع الفنية، لأنه لا يمكن تبديده عمدا، وكل ما في الامكان هو التعتيم عليه بشكل آخر من الملل. على أن ذلك الموسيقار الأوبرالي الشهير جعل من الانشغال بهذا التعتيم مهمته الفنية في الحياة ويبدو أن من النافل تماما استعراض تلك الأساليب التي استخدمها فبلوغ أهدافه الأهم. ويكفي أنه، كما تشهد نجاحاته، كان يتقن الخداع اتقانا تاما. حقا، أليس بالخداع قدم لمستمعيه [(٨)] الملولين اللهجة الضيقة المعروفة جيدا ومنذ زمن قديم على أنها التعبير الدارج والمغوي عن تلك الابتذالات التي كثيرا ما طالعتنا جهارا في شكلها الطبيعي غير الجذاب؟ ولقد اهتم أيضا باستخدام امكانيات الهزات الدرامية والكوارث الحسية، وهي ما ينتظره الملولون بفارغ الصبر. فإذا ما تمعنا في أسباب نجاحه لن نجد ثمة ما يثير العجب إزاء كونه يبلغ غاياته بسهولة. فبلوغه الغاية هنا أمر واضح ومفهوم لمن يدقق في الأسباب التي جعلت كل شيء متاحا له في هذه الظروف. حتى أن هذا الموسيقار المخادع يستمريء الخداع فيخدع نفسه، وربما متعمدا أيضا، مثلما يخدع مستمعيه الملولين. نحن نصدق مخلصين انه يرغب في خلق أعمال فنية، وهو يعرف في الوقت عينه أنه عاجز عن ذلك. وللخلاص من هذا النزاع البغيض بين الرغبة والعمل يكتب أوبرات لباريس ويوافق بسهولة على عرضها في جميع المدن الأخرى.

وهذه في الوقت الحاضر أضمن طريقة لاقامة مجد لنفسه دون أن يكون فنانا. وتحت ضغط هذا الخداع الذاتي، وهو ضغط ينبغي ألا يكون سهلا تماما. يتبدى لنا هذا الموسيقار في مظهر مأساوي أيضا. ولكن مأساة الشعور الشخصي في اهتمامه المريض تتحول الى تراجيكوميديا. لكان هذا الموسيقار الشهير يقدم في مجال الموسيقى تلك الملامح المضحكة حقا التي لا تستدعي الشفقة وتميز اليهود عامة.

وهكذا بعد مناقشة الظواهر السالفة التي يفترض فيها أن تجعل نفورنا المؤسس والمسوغ والراسخ أيضا تجاه اليهود مفهوما يمكننا أن نشير الى هذه الظواهر بوصفها أعراضا لانحطاط المرحلة الموسيقية التي نعيشها.

فلو أن هذين الموسيقاريين اليهوديين [(٩)] أوصلا موسيقانا حقا الى قمة الازدهار لتعين علينا الاقرار بأننا تخلفنا وأن تخلفنا كامن في عجزنا العضوي عن الابداع الفني. فهل الأمر كذلك؟ بالعكس، إن ما في زماننا من غنى فردي موسيقي صرف يبدو متعاظما أكثر مما هو متناقص بالمقارنة مع العهود الماضية.

إن العجز كامن أيضا في روح فننا الساعي الى حياة أخرى، فنية محضة هيهات أن تكون متوافرة له الآن. ويتضح هذا العجز في النشاط الفني لدى مندلسون الموسيقار الذي يتمتع بموهبة من نوع خاص. أما ترهات الموسيقار الآخر (ميربير) . الناشر فتشهد بشكل ملموس على تبعية مجتمعنا الموسيقية، وعلى افتقاره لطموحات فنية حقيقية.

تلك أهم النقاط التي يجب أن تجتذب انتباه من يثمن

الفن. ويجب علينا أن نتدارسها وأن نسأل أنفسنا بشأنها بغية تكوين مفهوم واضح عنها، إن من يخاف هذا العمل، من ينصرف عن هذا البحث ولا يشعر بضرورته، إنما يبعد عن نفسه فرصة عاقلة للخروج من قوقعة الحياد القائمة على عادة قديمة فارغة جامدة وينتمي الى «الموسيقى اليهودية».

لم يكن بوسع اليهود فيما مضى أن يحيطوا بهذا الفن قبل أن تدفعهم الحاجة الى اكتشاف واثبات ما للموسيقى من قدرة حياتية سلبية داخلية.

وطالما كانت الموسيقى كفن مميز تنطوي على قدرة حياتية عضوية فعلية، حتى في حياة موزارت وبيتهوفن ضمنا، لم يكن ثمة أي موسيقار يهودي وكان متعذرا تماما على ذلك العنصر الغريب كليا عن هذا الجسم أن يشارك في تنمية حياته. وعندما أصبح الموت الداخلي للجسم أكيدا عندئذ فقط تمكن من كان خارجه من السيطرة عليه لا لشيء إلا لافنائه. أجل، لقد تفسخ جسمنا الموسيقي، فمن ذا الذي يستطيع وهو يرى تفسخه أن يقول إنه ما يزال حيا؟

سبق أن قلنا أن اليهود لم يعطوا فننا حقيقيا واحدا. إلا أنه لابد من التذكير بهنريش هايني. فحينما كان يبدع بيننا كل من جوتة وشيلر لم يكن ثمة أي يهودي آخر. أما حين انقلب الشعر عندنا كذبا، حين لم يبق لدينا أي شاعر حقيقي، فإن مهمة هذا الشاعر اليهودي، هايني، الناشر القوي الموهبة الشعرية تمثلت في الكشف بسخرية ساحرة عن هذا الكذب، عن هذا الذبول عديم القرار، عن النفاق الجزويتي في فننا الذي كان يحاول عبثا اضفاء شكل الشعر على نفسه. كان هايني يجلد أبناء قومه الموسيقيين اليهود بلا رحمة جزاء إصرارهم السافر على أن يصبحوا فنانين، فما كان لخدعة أن تصمد أمامه. لقد كان يطارده بلا كلل عفريت لا يرحم هو عفريت النفي لكل ما بدا له سلبيا عبر جميع أوهام الخداع الذاتي المعاصر، حتى بلغ الأمر به شخصيا أن كذب على نفسه بأنه شاعر. لهذا أصبح له كذبه المنظوم الذي لحنه موسيقيونا. لقد كان هايني ضمير اليهود مثلما أن اليهود هم الضمير السيء لحضارتنا المعاصرة.

ويتعين علينا أيضا أن نذكر يهودنا آخر قدم نفسه عندنا بصفته أديبا. لقد غادر عزلته اليهودية وقصدنا طلبا للنجاة فلم يحظ بها، وأصبح عليه أن يعي أنه لن ينالها إلا بنجاتنا، أي في صدق الانسان. فأن يصبح اليهودي إنسانا بيننا يعني قبل كل شيء أن يكف عن كونه يهوديا. وذلك ما فعله بيرنيه. لقد علمنا بيرنيه أن هذه النجاة متعذرة في الرفاه والترف البارد اللامبالي، ولكنها — كما هي بالنسبة لنا - تتطلب جهودا مضنية وعوزا وخوفا وفيضا من المصائب والآلام.

إننا نقول لليهود: قفوا دون خجل على الطريق الصحيح لأن تدمير الذات ينقذكم! عندئذ سنكون متفقين وبمعنى ما لا فرق بيننا! ولتتذكروا أن ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ينجيكم من اللعنة التي تصمكم، لأن نجاة «اليهودي التائه (١٠) AHASVERUS في هلاكه.

الهوامش:

١ - .Neue Zeitschrift fur Musik

٢ - في القرن التاسع عشر لم يكن معروفا بعد التاريخ الحقيقي لمن يسمون باليهود الذين لم يكن لشيء أو لأحد غيرهم ضلع «بمصائبهم الأبدية» - (الناشر الروسي).

٣- بوسعنا أن نقول الكثير عن أدوار الممثلين اليهود انطلاقا من الخبرة التي تراكمت في المدة الأخيرة. إنهم لم يكتفوا باحتلال الخشبة بل يبدو وكأنهم تمكنوا من سرقة الصور الفنية من مؤلفها.

ما من «نموذج» يهودي يكتفي بالسعي لتمثيل مخلوقات شكسبير أو شيلر، بل ويحاول أن يستعيض عنها بتعبيراته الخاصة المنحازة. ويخلف ذلك انطباعا بأن الشخصية اليهودية فقدت وجه الانسان الحقيقي واستعاضت عنه بوجه يهودي ديماجوجي. ان تزييف فننا، ولاسيما الفن الدرامي، وصل حد خديعة فظة جعلت الناس لا يتحدثون حتى عن شكسبير الا من وجهة نظر صلاحية مسرحياته شرطيا للعرض. الناشر الالماني.

٤ - سنتحدث فيما بعد عن المدرسة اليهودية الجديدة التي تأسست بسبب هذه الصفة في موسيقى مندلسون وكأنما لتسويغ هذه الغرابة «حاشية فاغنر».

٥ - Oratorio مقطوعة موسيقية دينية وليس فيها تمثيل. (المترجم).

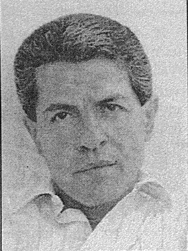
٦ - الباروكة هي الشعر المستعار.

٧ - المقصود هو ميربير. (الناشر).

٨ - ان من لاحظ ما تبديه الطائفة اليهودية من شرود وقح ولامبالاة وهي تستمع الى موسيقى الصلاة في الصومعة يستطيع أن يفهم لماذا لا يشعر موسيقار الاوبرا اليهودي بأنه مهان عندما يصطدم بهذا الموقف نفسه من قبل الجمهور المسرحي إزاء مؤلفاته، ثم لا يكل من متابعة عمله أمام ذلك الجمهور، لأنه جمهور يجب أن يبدو له هنا، رغم ذلك أكثر حشمة مما في معبده - حاشية فاغنر -.

٩ - يلفت النظر أيضا كون الموسيقيين اليهود الآخرين، بل والمثقفين اليهود عامة، يمثلون هاجسا الى حد ما لكلا الملحنين الشهيرين فانصار مندلسون يرون في ذلك الموسيقار الأوبرالي الممتاز شيئا شنيعا. وبفضل احساسهم الرقيق بالشرف يشعرون بمدى اساءته القوية لليهود، ولذلك فإن حكمهم عليه لا رحمة فيه. وبالعكس فإن حزب الموسيقار الأوبرالي أكثر حذرا في حكمه على مندلسون وينصت بحذر، على الأرجح، أكثر مما بنفور الى السعادة التي بلغتها في عالم الموسيقى فيبدو انهم مهتمون بتفادي الفضيحة والاستمرار، دون تعرية الذات، في التاليف الموسيقي دون صخب زائد، ومع ذلك فإن النجاحات الأكيدة التي حققها الموسيقار الاوبرالي تبدو لهم جديرة بالاهتمام، إذ يجب أن يكون فيها قيمة ما، حتى وان كان يمكن عدم تأييد كل شيء فيها وتقديمه على أنه «ذو شأن». حقا أن اليهود على قدر من الدهاء يجعلهم يعرفون حقيقة الوضع الذي هم فيه - الناشر الروسي -.

١٠ - «اليهودي التائه» أسطورة أدبية شعبية تصف اليهودي الذي سخر من السيد المسيح وهو في طريقه الى الصليب فقضى الله عليه أن يبقى تائها هائما في الأرض الى يوم الدين. وقد تناول هذه الأسطورة أدباء كثيرون بينهم جوتة وشيلر والرومانسيون الألمان عامة. - المترجم -.



الحرية : المعرفة / السلطة
النص المسرحي لسعد الله ونوس

عبدالرزاق عيد*

في حوار مع نعوم تشومسكي ، تصاغ له الاشكالية الهوبرزية بطريقة ماكرة اذ يسأل : «هل تعتقد أن البشر يحنون بطبيعتهم للحرية، أم أنهم على استعداد لأن يخضعوا للنظام مقابل الأمن والأمان ؟».
يجيب تشومسكي «هذه مسائل خاصة بالايمان لا المعرفة، توجه أمالك نحوما تؤمن به، وأنا أحب أن أؤمن بأن الناس قد ولدوا أحرارا، ولكنك إن طلبت مني دليلا على ذلك لما أمكنني أن أعطيك إياه».
فسئل في دهشة : «انت تتحدث عن الايمان، فهل «تؤمن» بالحرية؟ «فأجاب» أحاول ألا يكون ايماني غير عقلاني، فنحن يجب أن نسلك على أساس معرفتنا وفهمنا مع تمام العلم بأن معرفتنا محدودة ... ولكنه ، على أية حال، ايمان خاضع لاعتبارات الحقائق والعقل» . (١)

الحرية هي أكثر المعاني القيمية تجريدا وغموضا والتي بمقدار ما تمارس حضورها يشتد غيابها فهي تتضخم في الفكر بقدر ما تضمر في الواقع ، وهي من جهة أخرى كلما أزاد الواقع غنى بحضورها عبر تفتح الفرد وثراء شخصيته تفتح الشوق الانساني لمزيد من الماهاة، في صيرورتها اللامتناهية.

ومن هنا فإن هيجل يرتفع بها الى مستوى مطابقتها للعقل : «الحرية هي المطلق ، والمطلق هو العقل المجسد في التاريخ وفي الدولة» (٢).

ان التي تستدعي نقيضها الجدلي، ينتقضها الضروري أبدا، هو السلطة ، سلطة الدولة عند هيجل سلطة رأس المال عند ماركس، وسلطة الوجود ذاته عند سارتر، سلطة الأنا الاجتماعي العليا عند فرويد.

هذه التجليات الأربعة للسلطة ، تشكل لحمة الدراما المسرحية عند سعدالله ، اذ تخترق البنية التكوينية للنص في مستوياته الدلالية المتنوعة وهي تتضافر لانتاج جمالية المعنى ، حيث الحرية دائبة البحث عن وسائلها المعرفية لاقتحام ملكوت الضرورة الذي يتشكل في رباعية سلطة الدولة، سلطة رأس المال، سلطة الوجود المفوت في صياغاته الاجتماعية التقليدية ، الساكنة، الآسنة، الكابحة لـ (الأنا) الفردية، وازدهار الشخصية، عقليا وروحيا وجسديا في مواجهة الأنا الاجتماعي العليا فلابد من المواجهة التدميرية التي أتاحتها الوجودية وهي تتغلغل في ثنايا الثقافة العربية منذ نهاية الخمسينات وبداية الستينات.

وذلك لأن الحرية الوجودية كما عبر عنها سارتر هي القدرة على الاعدام، وهذه الصيغة السارترية توافق تماما المطلب الأول للمجتمع كما يشعر به المثقف العربي الثائر.

فالواقع العربي في عين المثقف واقع مرفوض، يجب أن تسلب منه المشروعية، ولهذا فقد شكلت الوجودية أساسا لنظرية الرفض الشامل العنيف، النظرية التي يقرها عالم محتاج الى معول يهدمه لكي يعاد بناؤه، لذلك لم يهتم المثقفون العرب بأسس هذا المذهب الوجودي بقدر ما تلقوه كدعوة خلقية يجب الانصياع لها، ويخلص عبدالله العروي الى أنه بسبب ذلك تغلب الجانب الأدبي التعبيري على الجانب النظري التمحيصي (٤) ، هذه الحرية الوجودية ستجد منافذ لها الى نصوص مسرح سعدالله الأولى، ما قبل حرب حزيران ١٩٦٧ أي ما قبل «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران».

المرحلة الأولى : محكومون بالحرية

ان الأطروحة الوجودية القائلة بأن الانسان محكوم بالحرية على لسان سارتر، تدفع بمسألة الحرية ، خارج حدود (المجتمع والتاريخ)، بوصفها جوهر الكائن الفرد (الذات) وما دامت الحرية ماهية الوجود الانساني، فالوجود ذاته حرية، وعلى هذا فإن أي مصادرة لها ، هي مصادرة للوجود ذاته، اعدامه وعلى هذا فإن المسرح سيتحول الى خشبة لصراع المصائر ، هذه

* ناقد مسرحي من سوريا.

المعاني ستتكشف دلاليا منذ أول مسرحية ينشرها سعدالله وهي مسرحيته «ميدوزا تحدق في الحياة»[٥] وينبه الكاتب في مقدمة المسرحية لتاريخ النشر، ويشرح الأسلوبية البنائية التي اعتمدها بوصفها عملية مزج بين القصة والمسرحية، مستفيدا من الامكانيات التي يتيحها القص في تصوير الجو والشخصيات وفي حضوره كمعلق وراو.

كما يعرف القاريء بـ (ميدوزا) بأنها احدى الغيلان في الغورغونات الأساطير اليونانية، وكانت مرعبة، ونظرتها تحيل من تقع عليه حجرا[٦].

ان هذه الاحالة التي يقوم بها الكاتب في أعماله الكاملة الصادرة حديثا، ذات مغزى يومىء الى العناية التي يوليها لهذا النص بوصفه جزءا مهما في تجربته المسرحية، يعتز به ويؤكد عليه، أي لا يزال يتبناه وباعتبار هذه المسرحية هي النص الأول في تجربته المسرحية ما قبل هزيمة حزيران، فإننا سنتوقف عنده وقفة خاصة لتحري آلية العلاقة بين المعرفة والسلطة على طريق الحرية المسرحية مؤلفة من خمس شخصيات: الحاكم (كورش) ويقدم من خلال الكاتب الراوي الذي يمهد للحكاية بكونه «الحاكم» مرهوب الجانب، ويتملق الجيران قوته وأسلحته الفتاكة، وهو طويل ... ممتلىء كما يفترض بأي حاكم، وعيناه كعيون كل الحكام، مستنقعان من الخبث واللؤم والجشع.. والشخصية الثانية التي تظهر في إطار البسط لمتن الحكاية هو (فيدوس) مستشار الحاكم الذي يشع وجهه بذكاء بارد لا انساني ككل مستشاري الحكام[٧].

ثم ابنة الحاكم(هيرا) ابنة الحاكم الفاتنة التي يتنازع حبها شابان، الأول (داريو) عاشق للفن والموسيقى، عازف كمان، والثاني (هراري) منصرف كليا للبحث والمعرفة التي قادته الى اختراع عقل آلي.

السلطة الحاكمة تطمح الى كسب سلطة المعرفة لتدجج بها قوتها وتخضع جيرانها، أي «توحيد السلطة وتكثيفها في بؤرة واحدة كلية القوة ... تعرف كل ما تشاء، وتصرف الأمور كلها طبقا لما تشاء.. لتتمكن من معرفة أفكار الناس وما ينتوون، وتمسك بزمامهم جميعا فلا يفلتون»[٨]. (داريو الفنان يحذر (هيرا) بأن الأرقام ستخرب العالم ... والمصير يسوقهم نحو هاوية العدم، يدعوها الى الرحيل لأن العينين المعنيتين تمتصان الحياة والأمل معا... وأنها ستعرف أنها لا تساوي شيئا إلا في أنغامه، وفي شطحات أشعاره... وان القوة التي تسحرها، ستقتلها هازئة بخيالاتها... ولن تفعل القوة سوى تمديدنا تحت شمس الظهيرة، صلبنا بلا خفايا في الحر الأبيض والذباب... وينتهي داريو الى أن يأخذ برشامة الموت الفوري، لأنه يرفض أن يتمعدن ويتحجر، معلنا: «سأموت وأنا أمجد جمالك الذي لن يقدر مذاقه سواي»[٩].

(هراري) صوت المعرفة العلمية، يحاور صوت الفن(داريو) مقرا بأنه كان مغرورا، اذ كان يبحث عن الحقيقة المطلقة! فقد «سحقه انتصاره» وعجز عن تفكيك العقل الذي صنعه بيديه، ليسيطر هذا العقل على الجميع ويسحقهم.

ويعترف لداريو «كلانا يا داريو كان يتلهف للمعرفة المطلقة» لكنه كان يعتقد أن طريق الفن لن يقود الا الى الترهات وتختتم المسرحية بقرار السلطة بسجنه على مستوى الحدث المسرحي، أما على مستوى الخطاب الذي يصوغ الحزمة الدلالية للمسرحية، فإن هراري يتابع لامباليا.

– وهيرا ... الجمال الكلي، خلف اللامبالاة تستعر رغبة مرمضة وغامضة بمستحيل لا يطال: «أن أصير وإياك يا داريو رجلا واحدا (وشهقت هيرا) وسيبيس الجمال، تماما كما تنبأت يا داريو ... سيتخرب ويموت»[١٠] تلك هي حكاية المسرحية وموضوع بنائها، والأطروحة المضادة التي يتأسس عليها حوار الشخصيات:

– الشخصيات في هذه المسرحية، أسماء مستعارة للمعنى، فالشخص دور، فاعل نصي درامي، ليس له حضور شخصي ملموس، أو معاناة انسانية حية تتحقق عبر تواصل الشخصيات الفعلي في إطار زماني مكاني تاريخي محدد، فهي تتواصل وتتفاصل عبر الحوار، انه تواصل ذهني مفاهيمي، تحققه شخصيات هي رموز للأفكار، وهذه السمة سمة الشخصية التي تؤدي دورا رمزيا للفكرة، ستصبح خاصية أساسية من خصائص البنية التكوينية لنص سعدالله حتى في الانعطافة التي سيحققها في نصوصه الأخيرة من خلال توجيه اشكالية الحرية صوب الشخصية، داخلا وجسدا.

وهذه السمة التي شكا منها المخرجون من قبل تجاه مسرح توفيق الحكيم الذهني، يشتكي منها المخرجون والممثلون مع نصوص سعدالله التي تعول على البناء والحبكة بينما الشخصية ليست إلا رد فعل لأحداث خارجية، تتحول من حال الى نقيضه، حيث سيطرة فعل الكلام على حساب فعل الحركة، مما يؤدي الى أن المخرج والممثل كليهما يجد نفسه تابعا للنص وأسيرا له في حين يظن أنه يمارس حريته[١١].

هذه السمات البنائية للشخصية، تفضي على المستوى الدلالي، لحضور الشخصيات ليس بوصفها شخصية مشروطة بزمن وتاريخ. ومجتمع بل بوصفها كائنا مجردا يبحث عن المعرفة المطلقة (داريو – هراري) أو القوة الكلية (الحاكم كورش ومساعده فيدوس) أو ممثلة الجمال الكلي (هيرا).

وعلى هذا فإن البحث عن المعرفة المطلقة بالنسبة لـ«داريو» لن يكون إلا البحث عن الحرية المطلقة في وجه الأرقام وتضخم عالم الأشياء الذي سيستعبد البشر في صورة العقل الالكتروني، والحرية هنا تتمثل في اختيار الفن كوسيلة لبلوغ المطلق، مطلق المعرفة والحرية، باعتبار «الوجود ذاته حرية» على حد تعبير سارتر، وباعتبار «الحرية هي ماهية الوجود الانساني»[١٢].

فهذا الوجود الانساني الحر بماهيته عندما يهدد باستلاب حريته من قبل سلطة الحاكم، فإن داريو ممثل سلطة المعرفة يمتلك قدرة الاعدام، مادام لا سبيل أمام كينونته إلا أن تكون حرة لهذا فإنه ينتحر لأن الكون فقد الحرية ومعادلها المتمثل

بالجمال المطلق أمـام شمولية القوة المطلقـة، فلا مبرر لاستمرار الحياة عندها ينهض الـرمز كمعادل مجازي تـدميري بمستواه المركب، المستـوى الأول المتمثل ببنيـة الـرمـز ذاته بـوصفه أداة لاحلال (الهنـاك) محل (الهنا) أي احـلال الغائب محل الحاضر، والمستوى الثاني المتمثل بنوعية الـرمز ذاته الذي يحمل في بنيته الأسطوريـة دلالة التدمير ، وذلـك بتحويل الكـائن الى حجر عبر عيون ميدوزا، وعلى هـذا فان درع برسيوس لم يـؤد وظيفته في الكشـف عن بشـاعة وجـه ميدوزا لتتحـول هي الى حجـر، كما حـاول د. جابـر عصفور أن يستثمـر دلالـة الأسطورة في هـذه المسرحية.

فالمسرحيـة تنتهي بحريـة القدرة على الاعـدام على مستوى الفعل (الحدث) ، اعـدام الذات التي لا يمكنها الا أن تكـون حرة ، لأنها محكوم عليها بحـريتها ، ومن جهة أخرى تنتهـي بالأمنية على مستوى الكلمة (الخطاب) عنـدما يقول (هراري) أن (هيرا) تـريد أن يكـون (داريو وهـراري) رجلا واحـدا، أي أن الجمال الكلي يستدعي وحدة الحرية المطلقة مـع المعرفة المطلقة في سبيل مواجهة السلطة المطلقة.

وعلى هذا فـإننا من خـلال تحليلنا للشخصيات وهـي تنتج وعيها في النـص سنجد أنفسنـا تجاه ترسيمة نظـرية وجـودية خالصة في وعي الحرية على مستوى الدلالة المعرفية للنص.

لكـن السـؤال الذي يعنينـا في هـذا السيـاق والذي يـؤطـر اشكالية بحثنا، ليس المرجعية النظرية الفلسفية التي تستند إليها رؤية النص في وعـي الحرية، بل ممارسة الحرية بـوصفها فعلا معرفيـا تحريريا ينتجه النـص أو خشبة المسرح بمثابتهـا نصا مختلفا من خلال تفاعله مع المتلقـي في مواجهة السلطة سياسية كانت أو اجتماعية أو ثقافية.

بهذا المعنى فإن المرجعية الوجوديـة للحرية في هذه المسرحية ، لم تـؤد إلا الى تقديـم أنشودة مجردة عـن تمجيد الحريـة بالمعنـى المطلق دون أن تنشيء علاقة ملموسة مـع المتلقي، وسياقات علاقته بمشكلة الحرية في الزمان والمكان، في المجتمع والتاريخ ومن ثم فإن الوجـودية لم تتـح لموضوع الحريـة سوى التعين في النـص لاثارة التأمل المجرد في مصائر كونية لا صلـة لها البتة باشكالية الحرية في المجتمع السوري والعربي في ستينات هذا القرن، وذلك عندما تكون النقيضة الحوارية التي تهيكل الحدث الدرامي، وحواره هي نقيضة الحرية/ العلم، أي التقدم التقني الذي راح يستبعد الانسان بدلا من أن يحرره فهـي نقيضـة تلتمـس اشكـاليتهـا في المجتمـع الغـربي الصناعـي بامتياز، لا في المجتمـع العربي الذي لم يتعـرف بعد على الصناعـة فحسب بـل وعلى الابجديات الأولى للعقـلانية ولمفـاهيم الحريات المدنية والدستورية.

وهذه الدعوة الى الحرية بصيغتها الوجودية المجردة الاطلاقية التـي لا يتعين مطلقها بـالعقل المجسد في التـاريخ والـدولة، وفـق الصياغة الهيجيلية التي تنتج وعيا مطابقـا بالتاريخ والدولة عندما تخاض معركة الحرية في سبيـل اكساب التاريخ والدولة مـزيدا من المعقولية المفتوحة بانفتاح حركية جدله.

نقول ان هـذه الدعـوة بالصيغـة المجردة، هـي التي تطبـع الانتاج الأدبي المتأثر بالوجودية عـربيا، حيث نزعة التمرد التي يتلمسها العروى بـوصفها نزعة مطابقة لحاجـة المثقف العربي على الهدم والتقـويض للبنـى التقليديـة لا تتخـذ شكلا متمـردا متعينـا في زمنهـا وتـاريخهـا، في هـذه المسرحيـة بـل ومجمـل مسرحيات سعدالله قبل ٥ حزيـران ١٩٦٧، حتى يكاد الباحث في الانتاج الأدبي لتلـك الحقبة- التي شهـدت تغلغل الوجـودية في وعي ووجدان الثقـافة العربية، والتي تبنتهـا في تلك الفترة مجلة الآداب التي نشر سعـدالله مسرحيته فيهـا، ألا يجد أية محـاولـة حقيقية لتأصيل الـوجودية في بنية الثقافة العـربية لتمنحها هذه النفحة التمردية التي يتحدث عنهـا العروى. وآية ذلك ، أن كاتبا مبـدعا خـلاقا كـ(زكريا تامـر) لا يعيد انتـاج مفهـوم الحريـة الوجودية في السياق الواقعـي التاريخ العربي الا في صيغة تمرد كينوني وضعـي كوني، بدون أن يتخـذ التمرد شكلـه الملموس ضد بنى اجتماعية وتاريخية وثقافية ملموسة للمتلقي السوري والعربي، فالعامل عنده يتمرد أيضـا ضد الصناعة التي تسحق انسانيته ، تماما كما يتمـرد (داريو) على العقل الالكتروني وذلك في مجموعته الأولى «صهيل الجواد الأبيض».

حيـث الراوي في قصـة «الأغنية الـزرقـاء الخشنة» وهـي القصة الأولى في هذه المجموعة ، يتمنى أن يكون «قطيعا من المدى المتـوحشة المنغـرسة في قلب المدينـة»، ويتمنى أن يهدم المعمـل والآلات ليعود الى (الأرض الأم) (١٤).

مـن الـواضـح أن أسطـورة الحنين في العـودة الى الأرض والحقول والمراعي واستعادة الطفولة والخوف على كلية الجمال أمـام سحق الآلـة والنـزعة العلمـويـة التجـريبية، لا صلـة لها بالميثولـوجيا العربية وفق مفهـوم بارت للميثولوجيا بوصفها تطلعـا للانسجـام مع العـالم ليس كما هـو، وانما كما تريـد أن يكـون، فالمجتمـع العربي يعيـش الميثولـوجيا بمعناهـا القـاع، بمعنـاهـا القـروسطـي السحـري، في حين أن أسطـورة الحنين لـلأرض والخوف على الجمال مـن الانسحـاق والتشيـؤ، هـي الأسطـورة الفانتـازية لمخيلـة الغـرب «بعد الثـورة الصناعيـة ونتائجهـا التي تضاهي أيـة أسطورة كما يقول ماركس، وذلك بعد أن ازدادت المسافـة اتساعا والهوة عمقا بين جبـل الأوليمب ومدينة مانشستـر» (١٥).

وهكـذا نجد أن الـوجـودية في تغلغلهـا في الحيـاة الثقافيـة العربية فتحت الأذهان على فكـرة الحريـة، لكن هذه الحرية ظلت مفهومـا مجردا معلقا فوق الواقـع والتاريخ ، ولم يتمكـن التيار القـومي مـن اعادة انتـاجها وفـق حاجـات المجتمع العـربي الى الحرية بمعناهـا المتمرد على واقع متأخر، فتم نقل فكرة الحرية الـوجـوديـة في قماطها الأوروبي ذاتـه، كما لاحظنا في مسرحيـة سعدالله، أو في تجربة كاتب هو من رعيل سابق على جيل سعدالله وهو (زكريا تـامر) الأكثر موهبة بين رعيله اذ جعـل من مسألة الحرية قضيته الكتـابية حتى اليوم، اذ يغـرد خـارج سربه، وعلى هـذا نجد أن فكـرة الحرية الـوجـوديـة ليست هـي التي تنتقـل فحسب، بل اشكـالية الحضـارة الغربية القـائمة على الفصل بين العلم والقيمة، منـذ أن عبر عنها رابليه بصيغة «علـم بلا ضمير»

حيث يغدو العلم «فرانكشتاين» يبطش بالجميع ، هكذا كان العقل الذي صنعه هراري.

مسرح التسييس: الحرية وعي الشرط التاريخي والاجتماعي للوجود:

مسرح التسييس هو حوار بين مساحتين : الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره الثانية هي جمهور الصالة التي تعكس فيها كل ظواهر الواقع ومشكلاته، الأمر الذي من شأنه أن يدفع الكاتب الى ابتداع «بعض الوسائل الاصطناعية لكسر طوق الصمت ، وتقديم نموذج قد يؤدي تكراره الى تحقيق غايتنا الأساسية في «اقامة الحوار» .. اقامة حوار مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح: العرض والمتفرج.. ولابد لموضوع الحوار أن يكون مرتبطا بحياة المتفرج ، ومشكلاته من جهة، ونوع المعالجة وشكلها، لكيلا تكون المعالجة مسألة شكلية وتقنية، حيث لابد للهواجس الجمالية أن يتم تعديلها الى «المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع» وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار» (١٦).

تمثل هذه المرحلة انعطافا نوعيا في وعي الوجود المؤسس للبنية التكوينية للنص، حيث ينتقل وعي الحرية من الرؤية المعرفية التي ترى في الحرية جوهر الوجود، الى الرؤية المعرفية التي ترى في الحرية شرط الوجود قيميا، من وعي الحرية بوصفها جوهر الكائن، الى وعيها بوصفها شرط كرامة وسيادة الكائن، من وعيها بوصفها وضعا انتولوجيا، الى وعيها بوصفها صيرورة تاريخية على طريق اكتمال الوجود بالقيمة ، وهكذا تخرج الحرية من الوجود بوصفه مكتفيا بذاته وقانونياته الداخلية، الى مجال القيمة التي لا معنى للوجود بطريقة كريمة بدونها، أي من حالتها الوجودية الى حالتها التاريخية، عندها تنخرط في المشكلات القيمية للوجود من أجل امتلاك بعده التاريخي، والشرط الاجتماعي للكائن بوصفه ممثل القيمة التي تمنح واجب الوجود في ذاته ، معنى أن يفيض عن ذاته دلالات ورموزا وأحلاما بشرية تجعله بشريا، قيميا ، جماليا ، وانسانيا، وذلك لا يتم إلا بالغوص في حمأة الواقع وأسئلته اليومية الشائكة التي توحد مساحتي الوجود والتاريخ ، العرض المسرحي ، وجمهور الصالة بمشكلاتهم وهمومهم وأشواقهم.

بيد أن هزيمة حزيران ١٩٦٧ كانت الزلزال الذي صدع كل هذه الأوهام الأونتولوجية التي أشاعتها الوجودية عن الحرية ، وعززها مسرح العبث.

«حفلة سمر» والجوع الى الحوار:

كانت النقلة عنيفة وحاسمة في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» حيث في هذا النص يؤسس سعدالله لفكرة (الحوار والمشاركة) ليس عبر الرسالة المعرفية والايديولوجية للنص فحسب، بل من خلال التشكيل البنائي للنص ذاته، اذ يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسلطة، لتدمير معرفة السلطة التي قادت الى الهزيمة، دافعا بجمهور الصالة أن ينتزع حقه بالمشاركة في صناعة القرار ، عبر الحوار والتدخل المباشر على الخشبة لمواجهة معرفة السلطة، بسلطة المعرفة التي بدونها لا يمكن للناس أن يمتلكوا حريتهم، وذلك عبر الثنائية الحوارية، بين المتفرج وخشبة العرض الرسمية بين الكاتب عبد الغني ، والمخرج الرسمي، وذلك عبر اشراع الأسئلة. والسؤال هو المدخل لتقويض القائم عبر التشكيك بصلابته الواقعية الرثة، من أجل تجاوزه فالكاتب يمثل المعرفة وارادة الجمهور المقهور والمهزوم والباحث عن معرفة سبب ما حدث، والمخرج ممثل سلطة الخشبة والعرض ويقود جهازه التمثيلي للتضليل والايهام والتسلية والترفيه وتمجيد البطولات الزائفة.

هذه المرارة الساكنة أحشاء الخطاب في النص، المرارة تجاه واقع عصي على التغيير سلطة ومجتمعا، ستربض ثاوية في سفر الكتابة المتوجعة أبدا حتى اللحظة الأخيرة وهي تطمح للارتقاء بالواقع من واقعيته الرثة باتجاه قيم الحرية والعقل والعدالة ، لكن فظاظة الوجود التي تأبى أن تنصاع لحلم الحرية، تلقي بالقمامة والدمامة والرثاثة بوجه الأحلام الجميلة، فلا يكون الملاذ سوى الخيبة والمرارة من جديد، وكأن الكتابة هي الأمل المحكوم به الكاتب في وجه كل هذه البشاعة التي سيكتشف عنها لاحقا بهجاء نادر في مباشرته ، وشراسته، وعينه الزرقاء المتنبئة في (يوم من زماننا ـ ملحمة السراب) حيث يكتب ملحمة مأتم الحرية الذي يخيط كفنه منذ عويل الشعارات الكبرى عن الحرية والوحدة والاشتراكية ، وهو يستبيح كل واحدة منها على حدة نكاية بكل هذه القيم والمثل التي آمن بها الكاتب ورعيله، وسيأتي حديث ذلك.

اذا كان المجتمع على هذه الدرجة من الدمامة، والسلطة على هذه الدرجة من الشراسة، فإن نزوعا من تأنيب النفس وتقريعها، سيتبدى في هذه المرحلة الثانية من وعي الحرية، وكأن الواقع المرير الذي لوع النهضوي الراديكالي الكواكبي، هو ذاته يمضي ساكنا، لا جديد فيه سوى لبوس السلطة من الطربوش والعمامة العثمانية الى قبعة الجنرال المعلقة صورته على الجدار في «يوم من زماننا» والذي يسهل أن تنتهك أشد المحرمات ، من المس بصورته الجليلة، والشعب هو هو لا يزال مقيدا بسلاسل الاستعباد، فغضب الكواكبي من أمته وشعبه، وهو يقرعهم بأن الأمة التي لا يستشعر شعبها أو بعض شعبها بالاستبداد فإنها غير جديرة بالحرية ، هذه الخلاصة المريرة التي تجرعها الكواكبي سما زعافا ، ستتحول الى الأطروحة الرئيسية التي تسكن مفاصل خطاب النص عند سعدالله، والتي سيتجرعها سرطانا فاتكا، كما تجرع الكواكبي سم السلطان عبدالحميد. والكواكبي سيكون الرمز الوحيد لممكنات الحرية في مسرحيته الهجائية بمرارة «يوم من زماننا».

المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة ، سيكتب مسرحياته (الفيل يا ملك الزمان ـ مغامرة رأس المملوك جابر ـ الملك هو الملك)، قبل صمته الذي سيدوم عشر سنوات ، ليبدأ المرحلة الثالثة، التي يتجاوز فيها أحادية الرؤية الى الحرية بوصفها وضعا وجوديا جوهريا في

مرحلتـه الأولى، والحرية بـوصفها شرطـا تاريخيـا في مرحلتـه الثانية، الى انشاء كليـات نوعية جديدة ومغايـرة ، عندما سيهدم الحاجز بين الوضع والشرط، ليوغـل عميقا في داخل الذات (ذات الفرد والمجتمع والتاريخ) مواصلا سفر عذابات الكلمة الشريفة. في هذه المرحلـة ، المرحلة الثـانية التـي نحن بصـدد تشخيصـها، سيشهد منظـوره المعرفي والجمالي انتقالا في وعي الحريـة، حيث الانتقـال من وعيهـا كوضـع وجـودي انطولـوجي، الى وعيهـا كشرط تاريخي كما ستظهر لاحقا.

وبـذلك فـإن الحرية في هـذا السياق ستتبـدى بوصفهـا المعـادل للوجـود الانساني، أي المعـادل القيمـي الذي يمنـح الوجود الطبيعـي معناه، ودلالته الروحية ومغـزاه الاخلاقي فهـي إذن لم تعد جـوهـريا ثـابتـا أو انطولـوجيـا. بالمعنـى الوجـودي بل غدت شرطـا انسانيـا لابد منه قيميـا، لتحقيق حـالة التطـابق بين الـوجود والقيمـة ، وهنا ينهـض الوعـي التاريخي ليعلن أن البشر هم الذيـن يصنعون مصائرهم عبر امتـلاك الـوعـي بهذه المصـائر، والحريـة لمن يستحقهـا ، والانسان محكـوم بها لا كوضـع طبيعي بـل كشرط تاريخي انساني، بـه يتحقق وجـوده الأمثل بصـورة كريمـة، وليس الوجود المحض بأي ثمن كما تقدمه حكمة أزمنة الذل والقهر والاستبداد القـائمة على (فخار يكسر بعضـه ـ ومـن يتزوج أمنا نسميه عمنا) وفـق ما يتأسس عليه نظام خطـاب الرعية الراسخة في العبودية روحيا وانسانيا في مسرحيتي (الفيل يا ملك الزمان ـ ومغامرة رأس المملوك جابر).

سهرة مع أبي خليل القبـاني : المسرح بوصفه فعل حرية:

ستكون «سهرة مع أبي خليـل القباني» المسرحية الصـادرة سنة ١٩٩٢ بعد (الفيـل يا ملك الزمان ـ ومغـامرة رأس المملوك جابر) وقبل «الملك هو الملـك » الصادرة ١٩٩٧ بمثـابة الجذر المعرفي الذي سيؤسـس لرؤية كتابة سعدالله الـلاحقة، وقد كان نصا لافتا في انتبـاهه المبكر لميراث التنوير العربي، وهـو الكاتب الذي حسـم تطوره الفكـري باتجاه الانتقـال من وعـي الحرية كوضـع الى وعيها كشرط تاريخي، أي تطور الفكري من وجودية قومية متمردة بالمطلق الى رؤيـة تاريخية متطلعة الى فعل التغيير وواثقة مـن قدرة الناس على صناعـة مصيرها، وكانت العـلاقة الخاصـة التـي ربطت تجربتـه المسرحية بتجربـة بـريشـت واستثماره المبدع للاقتراحات التـي قدمها المسرح البريشتي على مستوى البنية والرؤى، كل ذلك سـاهم في ابراز سعدالله كمثقف عضـوي يخوض معركـة التغيير بوصفهـا فعلا يـوميا ينبغـي خوضه دائما ، واعادة كسبه أبدا.

ان داعية مسرح التسييـس كان دائما قادرا على فـك أي ارتباط مع الأحزاب السياسية التي ظل يحتفـظ لنفسه بمسافة نقدية عنها، هذه المسافـة النقدية وهـي مسافـة الحرية التي تتطلع اليهـا المعرفة لخوض معركة الجذرية تجاه الاستبداد، هـي التي ستتيح لسعدالله أن يقـدم رؤية مختلفـة لزمـن التنويـر العربي بمنحـى عن المنـاخ الفكري اليساري (الماركسي والقومي) من جهة، و(التراثي المحدثن) الابستمولـوجي، الفينوميتـولوجـي والتفكيكي، من جهـة أخرى ، حيث يـرى في تجربة القباني المسرحية فعـل حرية بذاتها، بـوصف المسرح هو النتـاج التاريخي للـديمقراطية اليـونانيـة على حد تعبير سعـدالله ، وهو يكشـف في هذه المسرحيـة عن الترابـط الوثيـق بين المسرح والحريات الدستورية والقانـونية التي تحققت في ظل الوالي المتنـور مـدحـت بـاشـا ١٩٧٨، وأن المسرح كـان بهدف معـركـة الرجعية، من خلال الشيـخ «سعيد الغبري» والسعي الى السلطان في سبيـل اغلاقـه وعلى هـذا تنشـأ شبكة مـن العـلاقـات المتناظـرة والمتوالدة، فحيث يسود التنويـر تتفتح شجرة الحرية، وكلما كانت شجرة الحرية وارفة، كـان الوعي بالاستبداد حادا بـوصفه العقبة أمام التفتح الـذهني والروحي، وكلما ازداد الوعي معـرفة بقوانين الاستبـداد، كـان المسرح ضرورة لهذا الوعـي الحديـث، للنهضـة والتنوير، وبذلـك فالمسرح في ذاتـه فعل حـرية شـاجب للطغيـان وسيادة الواحديـة الفكرية والايديولوجية السيـاسية ، في إطار هذه الهوامش التي سقناها على متن تحليلنـا لمرحلتي الحرية التي عرفها مسرح سعدالله، سنـؤجل تناولنا التحليلي للمـرحلة الثـالثـة المتمثلة بالانتقال بمفهوم الحرية من شرط وجود الكائن ، وجوديا كوضـع ، وتـاريخيا كشرط، الى الحريـة كشرط لمعنى وجـود الكائن ، حيـث الانتقال نحو الداخل للحفر فيـه بحثا عن البريق الأبيض لالتماعات النفس وتخلق الجسد ، وبمقدار ما تتكشـف النفس في جوانيتها عن عوامل الكبـح والقهر التي تنوء بها الذات داخليا، بمقـدار ما تفتتح حريـة الجسد، بمثـابتها تتـويجا حسيا لتمـوجات الـروح وجراح النفس، وقـروح الوجدان ، ولعـل ذروة التشخيص الـدرامي لهذه الحوارية الجوانية بين الباطن والظاهر، يتمثل بارتهان فعل الحرية لدى درجة تقويـض الجدار وتصدعه بينهما، ومن ثم تـداعى هذه الفسحة البرزخية الوهمية بين المعنى والمبنى، بين الميث واللوغوس، بين اندفاعات الحس وأشواق العقل حيـث سقوط الوعي التنكري ، وذلك في مسرحيته «طقـوس الاشـارات والتحولات » الصـادرة سنة ١٩٩٤ هذا التشخيص في أرقـى تجلياته الدراميـة في هذه المسرحية سيشكـل انعطافـا نوعيـا فذا في سيرتـه المسرحية ، حيث الكتابـة ستعيش مرحلة تلظيها وهـي تكتـوي بحمى المرض الذي كان يكتب تحت وطأته الفتاكة ، فيقاومه ويزجزه ويؤجله هذه الانعطافة ربما يتم لـه عبرها أن يؤسس لايقـاع جديد في المسرح العربي، ، لـو طال العمر، فوفق هذا الايقاع سيكتب عدة مسرحيات وان لم ترق الى تلك المجرة الدلاليـة التي أودعها نص «طقـوس الاشارات والتحولات» وهـذه المسرحيات «أحـلام شقيـة» كتبهـا في السنة ذاتها وفي عـام ١٩٩٦ يصدر مسرحية قصيرة «بلاد أضيـق من الحب»، وآخر هذه المسرحيات التي ينتظمها ايقـاع اسقاط الجدار بين الروح والجسد، والـولوج الى عـوالم الداخـل الذي يـأتي الخارج محصلة لها هـي مسرحية «الأيـام المخمورة» وان كان في هـذه المسرحية قـد أراد من خـلال هذه المباطنـة الـداخلية للشخصيـات أن يبـاطـن التاريـخ والمجتمع وتلك السيرورة التي «كانت الناس تتمايل... وكنت الأيام مخمورة».

بين طقوس التحـولات التي تعاورت فيها مسرحيـات سعدالله

اشكالية الحرية ، أنتج عددا من النصوص هي أقرب لمرحلته الثانية عن الحرية بوصفها سيرورة تتأسس على الوعي التاريخي بشروط الاستبداد، وهي أربع مسرحيات أولها كانت «الاغتصاب» سنة ١٩٨٩، وهي المسرحية الأولى بعد مرحلة الصمت التي دخل بها مع المجتمع في حالة من السبات الغريب، وعبر هذه المسرحية سيعبر هذه المرحلة السديمية، ليكتب بنشاط محموم عددا من أرقى المسرحيات التي عرفتها الدراما العربية.

وهي مسرحية «منمنمات تاريخية» و«يوم من زماننا» حيث ستصدران في سنة ١٩٩٣ ومسرحية «ملحمة السراب» سنة ١٩٩٥.

واذا كنا سنفرد لهذين المنحيين ما بعد مرحلة الصمت ، فصولا خاصة يضيق بها المجال في سياق هذا البحث ، إلا أننا سنسجل بعض الهوامش السريعة على متنها.

هوامش على المتن

١ – مسرحية الاغتصاب أثارت لغطا وردود فعل شعارية سياسوية تندد بما تنطوي عليه المسرحية من ايحاءات تطبيعية حسب رؤية البعض.

لقد كانت هذه المسرحية بمثابة هامش على متن البناء المسرحي لسعدالله ، انها مداخلة سياسية فكرية ، بدت وكأنها ورطة ابداعية جماليا ومعرفيا حيث موضوعة الحرية اذ تتحقق فنيا في جدل المعرفة والسلطة ، والتي هي الاشكالية المركزية الموجهة للجهد الابداعي للكاتب. لقد ظهرت هذه الاشكالية مخارجة لموضوعها، فالحرية هنا (حرية وطنية) وهي لابد أن تستدعي الأطروحة المضادة (النقيضة الدرامية) بصيغة (التحرر الوطني) وليس بصيغة (القمع) فالصراع العربي الاسرائيلي لا يمليه القمع الاسرائيلي للانسان الفلسطيني فحسب بل انه معركة وجود، فهي ليست معركة حرية فحسب ، بل معركة تحرر أولا.

وعلى هذا ما كان للنص أن يضع نفسه في هذا المأزق، مأزق الموقف من المفاوضات والدعوة الى السلام.. الخ من مفردات الزمن العربي المهزوم.

المثقف العربي ليس مسؤولا عن الهزيمة، انها مسؤولية السياسي الذي لم ولن يستطيع أن يتعامل مع الأرض ، والوطن والأمة الا من منظور مصالح العرش، كما سيكشف عن ذلك في «منمنمات تاريخية» عبر منظور الحاكم عندما يترك دمشق المحاصرة من تيمور لنك ليعود الى مصر لحماية عرشه ، تحت الشعار النموذجي الذي صاغه النص برهافته، ضياع الأوطان ولا ضياع الحاكم، لأن الأولى يمكن أن تسترد..

وعلى هذا فالمثقف ليس مدعوا الا الى احتقار حاضر الذل هذا ان سمي سلاما واستسلاما ، تطبيعا أم تطويعا، أم تركيعا، المثقف لابد له أن يكون حيث المصائر التاريخية للأمة معبرا عن ارادتها وأشواقها وأحلامها الكبرى في الحق والعدالة والتي لابد لها أن تكون دائما فوق حاضر الدناءة والانحطاط الذي هو مناط الكشف والتعرية الدائمة للمثقف، وهذا ما سيفعله سعدالله بروح تراجيدية عارمة وهو يشهر خنجره أمام واقع النتانة في مسرحية «يوم من زماننا» و«ملحمة السراب».

٢ – في مسرحيتي «يوم من زماننا ـ ملحمة السراب» تنتفض الكتابة ملتاعة لافظة كل كآبتها وشجنها عبر نصين نادرين في الابداع العربي، اذ ينكتبان في الواقع المعاش وينكتبان به، يحققانه ويتحققان به، اذ هما يغوصان في اللحظة المعاشة فتضيع الفواصل وتتداخل، بين المتعاقب والمتزامن ، ليغدو كل واحد منهما الآخر، وليكونا بمثابة برهان يرد على تخرصات وعاظ الحكام وكتبتها و(قادة اتحاد أدبائها) بأن سعدالله لا يستطيع أن ينشيء نصا مسرحيا، بل هو يحيي أحداث الماضي ، أو يستعير نصوصا ينتج تناصا معها.

لكن الشهادة الأهم التي يقدمها النصان تلك التعرية الفاضحة لملحمة التقدم، اذ تنكشف عن «ملحمة السراب» حيث التدمير لابطال الأحلام الكبرى التي تتقوض وكأنها القيامة الآن فحسب، بل تطال حتى ممكنات المخزون الثقافي الرمزاني، المعبر عنه بزرقاء اليمامة القادرة على استبصار القادم، والتنبؤ بما هو آت حيث تقتل بوصفها رمزا للمستقبل ، حينها يعم الظلام وتعلن فاطمة خاتمة المسرحية بأن أمامنا ليلا طويلا ، وأن حلم الحرية سراب أمام كل هذه الوحشية. هذا الليل الطويل، سيكون خاتمة مسرحية (يوم من زماننا) ، حيث النتانة تطال كل حيزات المجتمع وفسحاته بدءا من المدرسة التي لا يهمها سوى أن تكون صورة الجنرال المعلقة في غرفة الإدارة مصانة مصونة ولا قيمة بعدها للشرف المصون ، حتى ولو تحولت المدرسة الى سوق للدعارة المهم التحقيق لمعرفة من كتب على جدران المرحاض ما يسيء للجنرال.

الأمل الوحيد الذي يترأرأ في انداحات البشاعة وهي تغلف زماننا، صورة الفتاة التي كانت تقرأ كتاب «طبائع الاستبداد» للكواكبي، هكذا يطمئن سعدالله الكواكبي أن صيحته ليست في واد، فلا يزال ثمة مناص، ثمة أحفاد يبلغهم صوت الحرية الذي أطلقه الجد العظيم.

٣ – مسرحية «منمنمات تاريخية» تحتفظ لنفسها بمساحتها الدلالية الخاصة ، اذ تدخل عنصر الوثيقة التاريخية ، متمثلا بشكل رئيسي بابن خلدون ، ولذلك لابد لها من وقفة خاصة ، نظرا للأهمية الاستثنائية على مستوى بنيتها التكوينية دراميا ومعرفيا ، بما يجعلها مع «طقوس الاشارات والتحولات» علامات بارزة على مدى النضج والغنى والتنوع الذي بلغه النص المسرحي لسعدالله.

– إلا أننا في هذا السياق نسجل على عجل أن القراءة التي قدمها نص «منمنمات تاريخية» لشخصية ابن خلدون ، لا تنسجم مع المصفوفة المعرفية التي يؤسس عليها نصه جماليا.

فكتابة سعدالله ومنذ زمن مبكر التفتت الى أهمية عصر التنوير العربي، عندما بدأ، مسرحيا في «سهرة مع أبي خليل القباني» كما أشرنا ، وختمه في الكتابات النظرية التي قدمها في كتابنا الدوري «قضايا وشهادات»، فابن خلدون يمثل عمقا تاريخيا للتنوير العربي، اذ هو يكتشف التاريخية، ولذا فقد سعى خطاب التنوير النهضوي للانتظام في سلسلة الوعي التاريخي الخلدوني لاستئناف مسيرة النهضة ومواصفة التقدم ، الأمر الذي من شأنه أن يبرز تناقضا شديدا بين ضرورة ابن خلدون نظريا ومعرفيا لتشكيل العمل التراثي الضروري للنهضة من جهة، ومن جهة أخرى يقدم النص مثقفا تقنيا، تقوده علومه التقنية التي لا تنحاز الى هموم الأمة والوطن ـ الى التعامل مع الأجنبي (تيمور لنك) أي الخيانة ، وذلك في زمن لم يكن يتداول مفاهيم (الوطن ـ القومية ـ الأمة)، بل ما كان يتداوله الحقل الدلالي لذلك الزمن (الملة ـ الدين ـ المذهب) وحيث العالم ينقسم الى دار حرب ودار اسلام.

الهوامش :

١ – د. عبدالوهاب المسيري ــ نعوم تشومسكي (دراسة في أفكاره اللغوية والسياسية) أسبوعية أخبار الأدب المصرية ــ عدد ٢٠٢ ـ ٢٥ مايو ١٩٩٧ ـ ص ٢٥.

٢ – مفهوم الحرية ــ عبدالله العروي ــ المركز الثقافي العربي ــ بيروت ـ الدار البيضاء ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٩٨ ـ ص ٨٥.

٣ – أخبار الأدب ـ المرجع السابق نفسه ـ ص ٢٥.

٤ – مفهوم الحرية ـ سبق ذكره ـ ص ٧٧ – ٧٨.

٥ – كتبها عام ١٩٦٢ ــ ونشرها في مجلة الآداب (أيار) ١٩٦٣ ــ راجع الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول ـ دار الأهالي ـ دمشق ـ ١٩٩٦ ـ ص ٣٥٩.

٦ – المصدر السابق ـ ٣٥٩.

٧ – المصدر السابق ـ ٣٦١.

٨ – المصدر السابق ـ ص ٣٦٩ـ ٣٧٣.

٩ – المصدر السابق ـ ٣٧٣ – ٣٨٠.

١٠ – المصدر السابق ـ ص ٣٧٦ ـ ٣٨١.

١١ – راجع : حازم شحاته : تحولات سعدالله ونوس وطقوس التحولات ــ أخبار الأدب ـ العدد نفسه ص ١٠ـ١١.

١٢ – سامي خرطبيل ــ الوجود والقيمة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠ ــ ص ١٢٢.

١٣ – راجع د. جابر عصفور ـ درع برسيوس ـ أخبار الأدب ـ العدد نفسه ص ١٢ – ١٣.

١٤ – راجع القسم الأول من كتابنا (العالم القصصي لزكريا تامر ـ وحدة البنية الذهنية في تمزقها المطلق) ـ د. عبدالرزاق عيد ـ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٨٩.

١٥ – راجع هاري ليجن ــ انكسارات ــ (مقالات في الأدب المقارن) ــ ترجمة عبدالكريم محفوظ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٨٠ ـ فصل بعض معاني الأسطورة.

١٦ – سعدالله ونوس ـ الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول ـ ص ١٣١ – ١٣٣.

ما هو المسرح؟

تأملات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتاريخها

محمد سيف *

إن العثور على تعريف للمسرح يكاد أن يكون اليوم مثلما هو من قبل عسيرا، اذا لم يكن مستحيلا، ذلك أن المسرح، بالمعنى الواسع للكلمة، بمثابة شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية التي تلجأ في التعبير عن نفسها الى فن الكلام وفن الحركة ، مع الاستعانة، بكل تأكيد، ببعض المؤثرات الأخرى. علما بأنه ليس في هذا القول ما يمكن أن يحدد أو يعرف المسرح.. لأن المسرح بلا ريب، مثلما يقول «جان دوفيني» في كتابه «سوسيولوجية المسرح»: (ذلك الفصل من علم الجمال الذي أثار أكبر قدر من الجدل، وأدى الى أكبر قدر من الأهواء) (1).

إن هذا المنطق يؤكد استحالة حصر المسرح في مجال محدد وتعريف معناه، لأنه في نفس الوقت يشتمل على جملة عناصر جمالية، واجتماعية، وفلسفية، وأخلاقية، وإنسانية تبحث في علم الانسان وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته ثم إنه، على الرغم من كل ما كتب عنه وفيه وحوله حتى الآن - وهو كثير وفي لغات عدة - وعلى الرغم من كل ما يبدو عليه من بساطة في المفهوم، نكاد لا نعثر على تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه بل ولا يوجد تعريف واحد لا في المعاجم ولا في الكتب يمكن الاتفاق عليه، وان أكثر الأعمال الموسوعية المتخصصة في مجال المسرح تتحاشى الخوض في مسألة تعريفه وتحديد معناه بشكل تقريبي يطمئن اليه، ولقد اكتفت أغلبها بذكر اتجاهاته واشكاله وعناصره مستعينة بتجارب هذا وذلك من المخرجين والمنظرين في مجالاته المتعددة والمختلفة، كما هو شأن، على سبيل المثال: (القاموس المسرحي لميشيل كورفان ودائرة معارف عالم المسرح) (2).. وما تنوع ألوان المسرح وأشكاله الا دليل على غنى وثراء ظاهرة المسرح، ودليل قاطع على تعقدها وتعدد جوانبها في الوقت ذاته. فهو مثلما يصفه رولان بارت، في كتابه محاولات نقدية: (يشبه الى حد كبير آلة علمية تعمل على توجيه وارسال عدة أخبار ورسائل الى عنوان بيتك (...) بنشاط ووفقا لايقاعات مختلفة بحيث تستلم وأنت في مكانك في وقت واحد أكثر من ستة أو سبع معلومات مصدرها : الديكور، الملابس ، الانارة، مكان الممثلين حركاتهم البانتوميم الذي يقومون فيه والحوارات التي يطلقونها) (3). اذن المسرح، يحتوي على أصوات ولغات واشارات مختلفة الوظائف بمجرد ما أن تجتمع حتى تقدم ما يعزز التجربة الجمعية على المستوى الروحي والجمالي، ولهذا يمكن أن نعزو ظاهرة تعثر المعاجم المسرحية وتلكؤها ازاء مسألة تعريف المسرح الى شمولية هذا الأخير واحتوائه على مجموعة من المتناقضات والمختلفات التي تتجانس في قمة ارتطاماتها لكي تصنع في زمان ومكان غير محدد كتلة واحدة أو بالأحرى عدة كتل ورسائل تصل المتفرج ، بغية أن تعزز بشكل شعوري ولا شعوري تجربته الفردية مع التجربة الجماعية، يذهب القاموس المسرحي (4) الجديد الذي وضعه «باتريس بافيس» أستاذ مادة المسرح في جامعة صنصيه في باريس، على سبيل المثال ، الى اضاءة بعض المفاهيم النقدية المشوشة، مستعينا ببعض الطرق والمسالك التي غيرت اتجاهاتها، معتمدا في ذلك ، على رؤى انعكاسية لبعض التطبيقات المسرحية التحليلية لفن الاخراج ومفرداته، على الخلق المسرحي بمعناه المجرد. بالاضافة الى أنه يبحث في علم اشتقاقات الكلمات واصطلاحاتها ومدى صعوبة تحديد معناها، مثلما يهتم أيضا بفن العرض المسرحي الحي الذي يكون الفعل فيه موجها بدقة نحو خلق احساس عميق ومنسق في الدراما، مثيرا مسألة توجه العرض لغريزة السمع والبصر ومخاطبته للفعل بشكل مباشر وغير مباشر ، كما هو الشأن في مسرحية (هاملت) لوليم شكسبير ، ثم يستنطق، أهمية استجابة الجمهور لما يقدم إليه من كوميديا أو تراجيديا أو أي نوع مسرحي آخر، ويرى بافيس في استجابة الجمهور عنصرا أساسيا للحكم على قيمة العمل وجودته ، موليا اهتماما ثانويا للنص الأدبي اذا ما قيس بالجانب التنفيذي، لأن التأثير الفعال على الجمهور يأتي أولا وأخيرا من التمثيل وما قد يصاحبه من مقومات أخرى، غناء ، رقص، مناظر مسرحية، مؤثرات موسيقية وضوئية الى آخره من المكملات ، مشيرا الى أن هذا الطرح لا يهون من شأن النص أو يقلل من قيمته الأدبية التي كثيرا ما تحظى باهتمام النقاد معتبرا النص عنصرا من مجموعة عناصر أخرى تتفاعل جميعا لكي تكون فن العرض المسرحي. علما بأن ممارسة المسرح لا تقتصر على دراسة النص وان كان هذا الأخير ينتمي الى العناصر المرئية وغير المرئية للمسرح، في آن واحد (5) والتي تشمل الاخراج ومختلف تصورات العرض المسرحي الذي يجد المتفرج نفسه فيها معنيا بشكل مباشر وغير مباشر. ومتى ما وجد العمل الفني جمهوره ، أفلت من يد مؤلفه، وأصبح منه على بعد لا متناه ، لأن التمثيل المسرحي مثلما يقول دوفينيو (يحرك معتقدات وأهواء

★ ناقد مسرحي عراقي يقيم في باريس.

تقابل النبضات التي تتكون منها حياة الرهوط والمجتمعات وان الفن يصل هنا الى تلك الدرجة من الشمـول التي تتجاوز إطار الأدب المكتوب. ذلك لأن الشيء الجمالي معه يصبح معه عملا اجتماعيا)(٦).

إن عملية انصهـار الجمالي بالاجتماعي هـذه، لا تتم أو تتحقـق ما لم ننظر الى المسرح على أسـاس ظاهـرة شمولية تجمـع في طياتها مجمـوعة عناصر تتفـاعل بينها لكـي تعطينا في النهـاية ما نسميـه بالمسرح دون أن ننسى أو نغفـل الجمهور مـن حيث هو عنصر فعـال من غير مشـاركته لا تكتمل التجليات المسرحية، فهو مثلما تقول آن أوبوزفيلد (المعنى بالخطاب المسرحي مثلما هو المتلقـي الذي يستلم جميع الرسـائل والأخبار في عملية الاتصال، لأنه في الحقيقة ملك الحفل وسيده الأوحد)(٧).

والسؤال الذي يمكن طرحه في صـدد تعريف المسرح وتحديد نشأته الأولى يكاد أن يكـون اليوم شبه مستحيـل، لأنه من غير الممكـن أن تجعل بداية المسرح تنحصر بمسـألة العثور على نص أو مخطـوط مثلما حصل في واقع الحال عندمـا عزا أغلب الكتاب والمؤرخين الطفـولة الأولى للمسرح الى الاغريق معتمديـن في ذلك على أقدم نص مسرحي عثر عليـه في حوالي سنة ٤٩٠ ق.م والسؤال الملـح هو : هل يحق لنـا نحن كباحثين وكتـاب بعد أن أطلعنا وعرفنا وخبرنا المسرح وشموليتـه عن بعد وقرب أن نعتبر الاغريق هم أول مـن عرف ظاهـرة المسرح ونغض الطـرف عن جميع التعـريفات والشروحات المقـدمة مـن قبل المختصين بـالمسرح والتي مجملهـا تكاد أن تكون عاجزة تقريبا أو غير قاطعة وأحيـانا غامضة مبهمة؟ ثم هل يحق لنا أن ننكـر على الشعوب التـي سبقت الاغـريق معـرفتها بـالمسرح ونقصر وجوده على الشعوب التي أحرزت تقدما حضاريا أكثر من غيرها أم نتعامل معه على أساس أنه ظاهرة جمالية، فلسفيـة، اجتماعية، أخلاقية وانسانية بدائيـة ولدت ونشـأت وتطورت مـع الانسان بصرف النظـر عن زمـانه ومكانه ومـدى التطور الذي أحرزه على الانسان الآخر الـذي سبقه أو أتى من بعده؟

إن الاجابـة على هذا النوع من الأسئلـة تعود بنا بالتـأكيد الى الماضي البعيد مثلما تدعونا للبحث عن وفي وحول الظاهرة المسرحية الرسمية وغير الرسمية والمقصود هنـا بالرسمية ، الفترة والتاريخ الـذي مثلت فيه أقدم مسرحية (الضارعات) لاسخيلوس في حـوالي سنة ٤٩٠ق.م أمام الجمهور الاثيني. وسـوف نبدأ اجـابتنا على جميـع الاشكاليـات المطروحـة أعلاه بأسئلة تحمل اجاباتها معها بشكل ضمني نبدأها:

– من يستطيع أن يؤكد لنـا بشكل قطعي وحازم على أن الاحتفال أو التسلية المسرحية لم يكـن لها وجود أو أثر قبل هذا التـاريخ المذكور، وان اسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليوناني مثل سوفوكليس ويوربيدس لم يكونوا مدينين في مـوضوعاتهم واشكالها المسرحية الى رجال الـدين الذين كانوا يقـومون بأداء طقوسهم الدينيـة وفقا لتقاليد مسرحية عنـدما كان الكاهن يتولى كتابة النص، والاخـراج وتوزيع الأدوار كما كان يقوم أيضا بأداء الأدوار الرئيسية بنفسه؟ بالاضافـة الى أن كتاب اليونان القدامى لم يخترعوا المأسـاة اختراعا وانما هـم توارثوهـا عن تقاليـد وعادات كـانت سائدة نمت وترعرعت شيئا فشيئا حتى أثمرت المسرح الذي نعرفه اليوم ، وذلك لأن ازدهـار الدراما لـدى الاغريـق لا يعني أن نشأتها الأولى كـانت اغريقيـة، لأن المسرح وفقا للكثير من الآراء الغربيـة والعربية، قـد وجد في الحضارات القـديمة التـي سبقت الحضـارة الاغريقيـة ، ولكن بـأشكال مغايرة أقل تطورا وأكثر بساطة، وانه من المستبعد جدا أن تكون الانسانية بكل اتساعاتها وتعدد ميادينها الثقافية كانت عاجزة عن اكتشاف الظاهرة المسرحية، وان البشرية قـد عاشت بدون المسرح حتى جـاء القرن الخامس قبل الميلاد الذي عرف فيه الاغريق ما لم تتعرف عليه باقي الشعوب خلال آلاف السنين.

لسنا هنا بصـدد بحث النشأة الأولى للمسرح بقدر مـا يهمنا أن نتبع الخطوط العريضـة للظاهرة المسرحية قبل وبعد تـاريخها المدون في القرن الخامس ق.م من أجـل التمهيد لموضوع بحثنا الـذي يتكيء على الكثير من جوانبها، ولهذا لابد لنا من أن نشير الى الفعـالية المسرحية التي وجدت مع وجود الانسان عندما قام بمحاكـاة الطبيعة، والفعالية مثلما يقول ارنست فيشر في كتابـه المعنون «ضرورة الفـن» (هي أقـدم من البحـث عن غـاية، وبالأحرى اليـد، لا الدماغ هي التي توغلـت في عالم الاكتشاف) (٨) . ولقد أثبتـت الدراسـات الأثريـة من خـلال النقوش التـي حفرت على جـدران الكهوف، ان الانسـان بدأ يحاكـي الحيوانـات ويتقمص أشكـالها ويؤدي حركـاتها في محاولة منـه لاقتناصهـا، كان التقمـص وسيلة مـن وسائل تحقيق التجـانس المظهـري معها،وفـرض السيطرة عليهـا، ولقد تميـزت طقوس القنـص واقتربت من فن التمثيـل بدرجة كبيرة بحيث يصـور هذا الطقس عنـد زنوج الكونجو ، مثـلا كيف يخرج الرجال للقنـص في طقس واحتفال تمتزج فيه الحركات المعبرة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية تتتابع فيها التعبيرات بشكل هارموني وتتسـارع وفقا لايقاعات تدريجية تتزايد شيئا فشيئا حتى تنتهي بتمجيد أفعال القانصين، والاحتفال بهم ان الانسان البـدائي قد أفرز أشكـالا ايمائية وحركيـة من خلال لغـة الجسد كردود فعل لتحديات الطبيعـة، وهذا يعتبر بحد ذاته خطوة أولى في مضمار الرقص. هذا مـن ناحية ومن ناحية أخرى أن هنالـك مشابهات ومقاربات كثيرة تجمـع الحيـاة الاجتماعيـة بالممارسـة المسرحيـة ، تجمـع مـا بين الفعاليات وفن التمثيل الدرامي.

إن العثـور على هذا النـوع من المقـاربات والهيئـات المسرحية ليـس بالمستحيل أو المتعذر خصـوصا عندما نلقي نظرة على حياة مجتمعات ما قبل التاريخ التـي كانت تستمد قناعاتها بوجودهـا من هذا النوع التمثيلي شبه الخرافي.. لقـد اعتادت هذه الجماعـات على محاكاة قصة خلـق العالم وتكوينه بالرقص والغناء وفن الحكـاية وبعض الممارسات البهلوانية التي يمتزج فيهـا الواقع بـالخيال، الاجتماعي بـالمسرحي فتعطي جملـة رموز واشارات تشخيصية تعبر عن انصهار الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد.

ان الانسـان البدائي مثلما يـروي وولتر تيري في كتابـه «الرقـص في امريكا»: (استطـاع بغريزته أن يتوصـل الى الرقص وذلك بدوافـع عديدة منها افراغ شحنـة الطاقة وتجسيد بطـولته والاحتفال بالقنـص، وكذلك الرقصات البدائيـة للانسان الأول كانت تتضمن حيـوية الرقص دون أن يكون لها طابع الفن) (٩).

ولهذا نجد اختلاطا في العناصر والمفردات داخل طقوس الشعوب البدائية التي كانت تضم الى جانب المحتوى الدرامي الموسيقي للمشاهد الاحتفالية فنونا أخرى كالرقص الذي يعتبر وسيلة ايضاحية في تحقيق التفاهم بعدها أصبح الانسان مشروطا بحياة الجماعة، وهذا في الحقيقة ما يفسر تنوعه فهناك الرقص النابع من الغريزة، والرقص المتأسس على فكرة والرقص الذي يريد التعبير عن فكرة يود ايصالها، اضافة الى ذلك وجود الفن التشكيلي المتمثل في الأقنعة المنحوتة على الخشب، لقد كانت تحتوي أغلب الطقوس على أبعاد شعائرية احتفالية ذات وظائف سحرية واجتماعية تحمل دلالات ورموزا ترجم عادات وتقاليد هذه الرهوط والجماعات في خروجها الى الحرب، دعواتها في استنزال المطر، الانتصار والابتهاج وفي ضوء ذلك يذكر «شلدون تشيني» في كتابه الموسوم «المسرح في ثلاثة آلاف عام: (ان أحد الأشخاص البدائيين اذا رقص لطوطمه أو ابتهج بمعركة كسبها، وكان صادرا في رقصه عن مجرد الغريزة، لم يكن رقصه ذلك من الرقص المسرحي حتى في شيء ولكنه اذا يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة، مبينا لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصميمية) [١٠]. ان قرب هذه الفعالية من المسرحية الصميمية يعود في الحقيقة الى قربها من التعريف الذي يقدمه «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» لفنون التقليد الثلاثة: الملحمة، المأساة والرواية الهزلية لأن هذه الفنون الثلاثة لا تقدم شخصياتها الا في حالة الفعل مثلما لو أنها تعمل ومن هنا نشأت الدراما وذلك لأنها تقلد شخصيات تعمل ولكنه تقليد بالمعنى المجازي للكلمة (المأساة لا تقلد للناس بل تقلد الفعل والحياة) [١١]. بالاضافة الى أن مكان اقامة التسلية يتحول بفعل مشاركة أفراد القبيلة وانسجامها بالحدث المروي الى مكان ذي جاذبية خاصة يفصل ما بين المقدس وغير المقدس ما بين المواقف التي تنتجها الحياة والمواقف التي تخلقها التسلية، ذلك أن اجتماع الناس في مكان عرض منظم يعطي ويضيف للحيز تجربة خاصة، ان الجمهور في كل أشكاله هو الذي يصنع المعجزة أو يؤلف العملية السحرية لأن المؤدي من أفراد القبيلة يقدم لهذه المجاميع الأشكال التي ستؤولها وتتممها وفقا للتجربة الخاصة المعاشة لكل فرد منهم.

وعلى هذا الاساس يمكننا أن نقول إن المسرح في أبسط أشكاله اعتمد على الدراما الانسانية الناجمة عن مواجهة الانسان البدائي لقوى الطبيعة التي لم يكن يفهمها في بداية الأمر وأن ظروف الحياة الشاقة التي عاشها قد جعلته يتحد ويتعاون مع أفراد قبيلته من أجل الحصول على موارد مشتركة للغذاء، وللدفاع عن النفس ولذا صنفت القبائل حسب أسلوبها في انتاج الطعام باعتباره القاسم المشترك في الصراع من أجل البقاء وبذلك أصبح لكل قبيلة تقاليدها وشعائرها الدينية وممارساتها الطقوسية التي تضمنت على بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفردة.

يصف «السير جيمس فريزير» في كتابه الغصن الذهبي مخاض امرأة من قبائل Dayaks في بورنيو قائلا (حين يأتي المرأة المخاض تستدعي أحد السحرة لمساعدتها على الوضع وهذه عملية مقبولة عقلا إلا أنه في الوقت ذاته يقف ساحر آخر خارج الحجرة، ويقوم بأداء بعض الحركات التي تهدف هي أيضا الى نفس الغاية دون أن تكون لها صلة مقبولة بعملية الوضع ذاتها فيربط حجرا كبيرا الى بطنه بقطعة من القماش يلفها حول جسمه لتمثيل الطفل داخل الرحم ثم يقوم مسترشدا بالتعليمات التي يصدرها زميله من داخل الحجرة بتحريك الطفل المتوهم في جسمه مقلدا حركات الطفل الحقيقي حتى الولادة) [١٢]. وهكذا تنتقل الرموز والدلالات من الكاهن الى الشعب الذي بدوره يحيل اشاراته ودعواته الى حقيقة من خلال مقابلته اياها بالتصديق والتشجيع يقول «انتوان آرتو» في هذا الصدد: (ان جمهور المسرح يعيد خلق القبيلة البدائية هذه وأن جمهور المتفرجين يبادل الاشارات التي تقدم اليه بالمعنى أو الدلالة والتصديق اللذين يسقطهما باتجاه الجموع الأخرى، ان دوره يقوم على اطالة واتمام الايحاء المقترح عليه من قبل مجموعة الأشخاص القابعين في الحيز المسرحي) [١٣].

ومهما يكن من أمر، فإن محاكاة أشكال الحيوانات بغية القنص، أو النزوع للتشبيه والتقليد في تكريس السحر وممارسة الرقص الايمائي في تصوير الطوطم والقيام بطقوس الصلوات والأدعية وتقديم القرابين بكيفية العرض الديني وسواء كان ذلك فعالية طقوسية أو نزعة غريزية فإنها في النهاية تقربنا من فن المسرح بمنحها ايانا شكلا أوليا لمظاهر شبه مسرحية. زائدا الى أن التطور الأدواتي الذي رافق مسيرة العمل لدى الانسان البدائي دفعه لأن يخلق وسائل وطرقا اتصالية تتماشى مع طبيعة وظرف العمل الجماعي الجديد، ولهذا لم يتوقف الانسان البدائي عند الايماءة والاشارة وتصوير الشيء بالحركة وانما راح يبحث عن وسائل ومقومات أخرى تمد وتوسع حجم جسور التفاهم فيما بينهم، فاكتشف اللغة المتطورة من وعلى تلك الايماءات والحركات التشبيهية الصامتة، وبما أن الضرورة أم الاختراع استطاعت هذه الجماعات المتآزرة والمتلاحمة روحيا ومعنويا أثناء ساعات العمل أن تؤلف وتنشد الأغاني احتفالا بالعمل وضرورته في استمرار الحياة. وبهذه الكيفية انطلقت الجماعية وتكونت في انصهار مشاعر الفرد في مشاعر القبيلة التي لم تكن آنذاك مجتمعا كبيرا بحصر المعنى وهذا مما جعل اليوميات الحياتية للأفراد تتشابه بحكم الظرف الواحد المحيط بهم. ويعتبر هذا التشابه واحدا من العوامل التي ساعدت على تضاؤل الشعور بالاستقلالية وتفوق وطغيان الشعور الجماعي الذي جعل من الأغنية الجماعية أكثر انتشارا ورواجا بين تلك المجتمعات. ولقد كان يرافق هذه الأغاني التي يؤديها أفراد القبيلة رقصات وحركات تترجم في شكلها ومضمونها معاني الكلمات المستعملة في الأغنية مثلما تحاكي الواقع الحياتي وفق تصورات اختلط فيها الأمل بالخوف والجنوح بالخيال وكانت تحتوي الأغنية البدائية مثلما يقول س.م. بورا (على كلمات فيها فن حقيقي ونغم وشاعرية تختلف جدا عن الكلمات المستعملة في حياته اليومية وممارساته الكلامية الاعتيادية ورغم أن تلك الكلمات المنغمة ليست راقية جدا في تكوينها اللغوي الا أنها صالحة تماما للتعبير عن المحيط الذي يعيش فيه الرجل البدائي) [١٤]. ان هذه الكلمات غير الراقية والنغم المصحوب بالرقص وشتي صنوف المحاكاة الحياتية الدنيوية والدينية بكيفيات مختلفة تعتبر بالنسبة للشعوب البدائية

بمثابة دراما، ذات مشاهد تمثيلية واقعية وان الغناء مثلما يذهب اليه بعض الكتاب والباحثين كان أصل الشعر في جميع الآداب القديمة وخصوصا السامية منها .. فالشعر بموجب «طه باقر» يعني ، تقريبا الغناء والنشيد مثل «شيرو» البابلية و«شير» العبرية و«شور» الارامية وكأن هذه الكلمات الثلاث قد فقدت حرف العين المتوسط الذي لو افترضنا وجوده لأصبحت الكلمات وفقا لتسلسلها : شيرو = شعيرو وشير = شعير وشور = شعور بالاضافة الى أن المصطلح العبراني شيرهشيريم الذي يعني نشيد الانشاد المنسوب الى سليمان في التوراة.

ولو تجاوزنا مرحلة المجتمعات البدائية وانتقلنا الى مرحلة قيام الحضارات الأولى وازدهارها لطالعتنا الحضارة العراقية والمصرية القديمة بشواهد واثباتات تؤكد على وجود طقوس دينية واحتفالية كانت تقام في المعابد والشوارع والساحات العامة. فلقد انتجت هذه الحضارات نصوصا درامية وطقوسا دينية اعتمدت في مجملها على لغة الشعر المرسل الذي لم يكن يختلف عن شعر باقي الأمم ، فهو مثلما يذكر «طه باقر» في مقدمته لملحمة جلجامش : (يخضع الشعر لفن خاص من النظم والتأليف فهو يتألف من أبيات قوام كل بيت من مصراعين (الصدر والعجز) وكان موزونا ولكنه غير مقفى ، فهو بذلك مثل الشعر العبراني واليوناني والروماني) [١٥]. ويغلب على أوزان شعر الملحمة أن السطر الواحد فيها يتألف من أربعة أوتاد كما الأسطر الآتية المأخوذة من خطاب صاحبة الحانة الى جلجامش مبينة له عبث نشدان الخلود:

صاحبة الحانة

الى أين تسعى يا جلجامش
فالحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة البشرية
قدرت الموت على البشرية
وتمسكت في الحياة بأيديها

ولكن على الرغم من شهرة هذه الملحمة دراميا وقدمها واحتوائها على هيئات ومظاهر مسرحية حوارية ومناجاة تراجيدية طويلة مشابهة ومقاربة للمناجاة الاغريقية في نصوص اسخيلوس وسوفوكليس ، مثلا مشهد موت انكيدو وبكاء جلجامش عليه:

جلجامش يخاطب شيوخ أوروك
اسمعوني أيها الشيبة وأصغوا إلي
من أجل انكيدو، خلي وصاحبي، أبكي وأنوح نواح الثكلى
انه الفأس التي في جنبي وقوة ساعدي
والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي بدأ عيني
وفرحتي وبهجتي وكسوة عيدي [١٦]

الى آخره: وعلى الرغم من معالجاتها الانسانية الشمولية لشتى المشاكل وتطرقها لأصعب العقد، مثل مشكلة الحياة والموت ، وما بعد الموت والخلود، وانشغالها في موضوع حتمية الموت على البشر، وعلى بطلها جلجامش الذي ثلثاه من مادة الالهة الخالدة وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية ، وعلى الرغم من فريق مؤرخي الأدب الذي اعتبرها (أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات العالم القديم وليس ما يقرن بها أو يضاهيها من أدب الحضارات القديمة قبل الالياذة والأوديسة في الأدب اليوناني) [١٧].
فان شواهد قليلة ومحدودة اعتبرتها أو اشارت الى كونها مادة درامية يرجع تاريخ تدوينها الى ما قبل الالف الرابع قبل الميلاد. ولقد كشفت الاختام الأسطوانية وفن النحت البارز ونصوص تلك الفترة عن مشاهد تمثيلية تصور أجزاء من الملحمة ففي أختام عصر فجر السلالات (٢٨٠٠ - ٢٤٠٠ ق.م) نشاهد تمثيل بطل وهو يصارع الحيوانات المفترسة وقد عين هذا البطل انه جلجامش. وختم آخر نقش عليه صورة بطل يصارع أسدا وفيه كتابة باسم أور جلجامش (أي ، خادم أو صاحب جلجامش). مثلما أصبحت أعماله ومغامراته مادة لملاحم وقصص سومرية وبابلية عديدة. وان اسمه ورد مع اسماء الملوك السومريين من سلالة مدينة الوركاء الأولى حيث يأتي ترتيب حكمه في سلالة الوركاء الأولى خامس ملك من ملوك تلك السلالة. وبموجب نص طه باقر، ان سلالة مدينة الوركاء الأولى تعتبر السلالة الثانية التي حكمت بعد الطوفان ولقد سبقتها في الحكم سلالة كيش. هذا بالاضافة الى أن شخصية جلجامش انتقلت الى معظم الآداب القديمة أو أن أفعاله وما جاء به من انجازات نسبت الى أبطال الأمم الأخرى مثل : هرقل أخيل والأسكندر ذي القرنين والبطل أوديسيوس في الأوديسة والسؤال الذي يمكن طرحه في ضوء انتشار وشيوع الملحمة ومغامراتها الكثيرة هو : هل صادف وان مثلت هذه الملحمة ذائعة الصيت على الملأ ؟ وهل خضعت الى تعاليم والى اشارات اخراجية مثلما خضعت باقي النصوص القديمة الأخرى مثل : رثاء أور، ونزول عشتار الى العالم السفلي وموت بعل مردوخ ... الخ إن الجواب الذي يمكن أن نستخلصه لدراستنا لهذا الأمر هو أن الملحمة ظلت في كثير من الأحيان حبيسة أسلوبها السردي القصصي الذي يشبه الى حد كبير طريقة سرد القصص في «ألف ليلة وليلة» وهذا مما جعل بعض أجزائها تقرأ بكيفية حكواتية في الأعياد والمناسبات أمام الجمهور. [١٨] أما الجزء الآخر الذي اعتمد في مشهديته على الفعل والمغامرة والقتال، مثل مشهد منازلة جلجامش وصديقه انكيدالي الثور السماوي، ومشهد قضائهم على الوحش المراد «خمبابا» الى آخره من الأحداث انحصرت في النقوش والأختام والباروليفات النحتية البارزة، وما عدا ذلك فإن حضارة وادي الرافدين اقتصرت في مظاهرها وهيئاتها المسرحية على كل ما هو ديني يتعلق بقصص الآلهة واشتراطاتها على البشر. وهذا مما دعا أغلب الكتاب والمؤرخين والمختصين في مجال الدراما أن يعتبروا الحضارة العراقية القديمة حضارة خالية من الأثر المسرحي المتكامل. وان وجد هذا الأثر أو تلك الاثار فإنها لا تؤدي الى وظائف درامية بالمعنى الغربي الافريقي ، وفي اعتقادنا أن هذه الآراء قد تأسست في شكلها ومضمونها على كون النشاط الدرامي في الحضارة العراقية القديمة كان مرتبطا ارتباطا وثيقا بالعقيدة الدينية التي لم تحاول يوما الخروج أو التمرد عليها واستنطاق ما هو دنيوي بدلا من الديني مثلما فعل الاغريق . ولكن هذا لا يمنع في نفس الوقت. من أن نلقي نظرة شبه تأملية لبعض مظاهرها الدرامية علنا نصل

الى شيء. اذ ليس من الممكن أن يكون العراقيون القدماء بما يمتلكونه من طقوس واشارات دينية ونصوص درامية قد جهلوا وتجاهلوا حقيقة هذا النوع من الفن.

لقد سجلت لنا الطقوس الدينية مظاهر درامية احتفالية كانت تمارس، في العادة بالمناسبات والأعياد الكبرى، ومن أهم هذه المظاهر:

- قصة الخليقة.
- رأس السنة البابلية
- الزواج المقدس.
- موت وقيام مردوخ.
- هبوط عشتار الى العالم السفلي

لقد كشف الايمان بأسطورة التكوي عند البابليين عن السبب الذي أدى الى تكرار الاحتفال بأعياد رأس السنة البابلية التي كانت تحتوي على شبه مسرحية تمثلت معظمها في معارك الالهة ونزعاتها، لقد كانت تخاض معارك حيوية تشبيهية تذكرنا نوعا ما بطقوس عاشوراء حيث كان يحتفل الأهالي بغياب الاله تموز وغيابه في ظلمات الأرض مثلما تذكرنا طقوس عاشوراء ذاتها باحتفالات وادي الرافدين، بل هناك من يقول ويؤكد على أن عاشوراء كاسم مأخوذ عن ومن اسم عشتار امرأة تموز، ففي عاشوراء ومثلما يقول جعفر الخليلي في كتابه الموسوم «موسوعة العتبات» (كانت النساء يمشين بشعور منثورة وأوجه مسودة وملابس ممزقة يلطمن الخدود ويولولن حزنا على الحسين الشهيد) [١٩]. ونساء بابل كن يفعلن نفس الشيء حزنا على هبوط تموز الى العالم السفلي. ولقد اعتبر شهر عاشوراء شهرا مباركا ،كونه الشهر الذي تسقط فيه أول قطرة مطر في السنة مثلما يعتبر أيضا الشهر الذي خلق فيه آدم وحواء ومنحت فيه الرسالة المقدسة لأرواح العشرة آلاف رسول . اذن فهو شهر الخصب وفي نفس الوقت شهر الموت والميلاد، ان رأس السنة البابلية تذكرنا بطقوس التعزية أو التعازي العاشورية التي كانت تحتوي على الكثير من التشابيه التمثيلية والطقوس والوقائع. ولقد كانت تستمر احتفالات رأس السنة البابلية أحد عشر يوما ان السقف الزمني للاحتفال يلقي بنا من جديد في احضان احتفالات عشرة أيام عاشوراء التي كان يحتفل فيها الشيعة من المسلمين باستشهاد الحسين وغيابه عن الارض — يجري خلالها الكثير من الأحداث التشخيصية . لقد كانت تصور هذه الفعاليات التشخيصية اضطراب وفوضى العالم بعد غياب الاله : تحرير الاله مردوخ من أسر العالم السفلي : اعادة تمثيل قصة الخليقة، وخلال ذلك يتم تشخيص دور الاله «مردوخ» بينما تقوم احدى كاهنات المعبد بدور «المرأة» في حين يقوم الشعب بدور المجاميع التي تشارك في المعارك، ولو تفحصنا عن قرب تلك الاحتفالات التي يعود تاريخها الى الالف الثالث قبل الميلاد والتي تتكرر سنويا لوجدنا أن هناك أشخاصا يتقمصون ويحاكون الآلهة وشخصيات العالم السفلي أي أنهم يجسدون شخصيات غير شخصياتهم في الحياة اليومية. ولقد كانت احتفالات رأس السنة البابلية بمثابة احتفال بالزواج المقدس حيث كان الكاهن يقوم بتشخيص دور الاله «تموز» مثلما تقوم الكاهنة بأداء دور «عشتار» عند استقبالها «تموز» ويقوم ممثل دور الاله «تموز» (بارتداء بدلة خاصة بهذه المناسبة ويضع على رأسه تاجا، ويقوم أحد الكهنة بتقديمه الى عروسه «عشتار» التي تستقبله بدورها بأجمل ثيابها وأبهى زينتها وأغلى حلتها) [٢٠].

لقد كانت الغاية من وراء اقامة هذه الاحتفالات السنوية بالنسبة لانسان العصور القديمة تكمن في تفسيره الخاص للظواهر الطبيعية والحضارية، وهذا التفسير كان مثلما ظل حتى الوقت الحاضر يختلف من حيث المنطق والمفهوم عن تفسيرات الانسان المعاصر تقول الباحثة Mircea Eliade في هذا الصدد: (ان الانسان المعاصر يعتبر نفسه حصيلة «التاريخ» بينما يعتبر انسان العصور القديمة نفسه حصيلة أحداث أسطورية ودينية. فالانسان المعاصر مدين في واقعه الفكري والمادي الى سلسلة متواصلة من المنجزات والأحداث التي وقعت عبر تاريخه الطويل وأسهمت في تطوره العلمي والفني والأدبي. أما انسان العصور القديمة فقد كان حاضره يرتبط بسلسلة أحداث صنعتها قوى خارقة في البدء، أي أن الابطال الذين صنعوا تأريخه كانوا آلهة وهو لذلك تاريخ مقدس (....) ولهذا كان منطقيا أن يعيد الانسان القديم ما حدث في البدء عن طريق اقامة الطقوس، ذلك لأن معرفة الانسان القديم بالاساطير أي لتاريخه المقدس كان أمرا ضروريا ليس فقط لأنها تعطيه تفسيرا لاسرار الكون وعن كيفية وجوده بالذات في الكون وانما لأنه يستطيع من خلال استذكار الأساطير ومن خلال اعادة وقائعها أن يعيد ما صنعته الالهة والأبطال والأجداد في البدء). [٢١] اذن كان من المنطق أن يعيد ويكرر السومريون والبابليون الوقائع والأحداث التي كانت تحاكي وقائعها ذلك الزواج الالهي كل عام فيقوم ممثلو الآلهة من البشر كالملك أو الكاهن الأعظم، بتقمص شخصية الزوج الاله بينما تقوم الكاهنة العظمى بدور الزوجة الالهة. وقد ورد في كتاب الدكتور فاضل عبدالواحد علي ، «عشتار ومأساة تموز» أن المراسيم تبدأ بالزواج الذي يعتبر الحدث الرئيسي للاحتفالية ، حيث كان يقام في المعبد وتحت اشراف الكهنة ومن أبرز المراسيم التي يذكرها فاضل عبدالواحد علي:

- وصول موكب الملك الى معبد الالهة - أنا.
- تقديم الملك الى عروسه الكاهنة.

وفي هذا الطقس الذي يعتمد على مبدأ الحيوية والتشبيه، يرتدي الملك بدلة خاصة ويضع على رأسه التاج يقوم أحد الكهنة بتقديمه الى عروسه الكاهنة. وتستقبل الكاهنة زوجها الملك وهي في أجمل ثيابها وأبهى زينتها وأغلى حليها. وتصف النصوص المسمارية لحظة اللقاء هذه قائلة:

(تغتسل العروس بالماء والصابون وتطيب جسمها بالدهان والعطور وفمها بالعنبر وتزين عينيها بالكحل ثم ترتدي الثياب النفيسة وتلبس الأساور والخواتم والقلائد المصنوعة من الذهب والأحجار الكريمة) [٢٢]. بعد ذلك مباشرة ، تردد الكاهنة أغنية عاطفية تستنطق فيها «الوصال الجنسي» باعتباره العنصر الأساس الذي تدور حوله عقيدة الخصب . ويذكر الدكتور فاضل عبدالوحد علي مثالا لهذه الأغنية كانت تنشدها احدى الكاهنات الى عريسها شو - سن (٢٠٣٨ - ٢٠٢٠ق.م) رابع ملوك سلالة أور الثالثة:

(أيها العريس العزيز على قلبي،
ما ألذ وصلك حلو كالشهد
لقد أسرتني فها أنا أقف مرتعشة أمامك،
أيها العريس ليتك أخذتني الى غرفة النوم،
أيها العريس دعني أقبلك
فقبلتي العزيزة أحلى من الشهد،
أيها العريس لقد نلت مني رغبتك
فأخبر أمي لكي تعطيك ما لذ وطاب،
وأخبر أبي لكي يقدم لك الهدايا،
نفسك... اني أعرف كيف اين أدخل السرور الى نفسك!
أيها العريس تعال ونم في بيتنا حتى الفجر.
قلبك .. اني أعرف أين أدخل السرور الى قلبك!
أيها الأسد تعال ونم في بيتنا حتى الفجر.
وأنت ما دمت تحبني
أتوسل إليك ان أقبلك
يا سيد الاله يا سيد الحافظ
يا شو-سن يا من يدخل السرور الى قلب انايل
أتوسل إليك أن أقبلك..) (٢٣)

وبعد مجيء سادس ملوك سلالة بابل الأولى حمورابي (١٧٩٢ - ١٥٩٥ق.م) الذي استطاع أن يوحد القطر في مملكة وواحدة بعدما كانت عدة ممالك يحكم فيها جملة سلالات متعاصرة متنازعة، تفرد حمورابي بزعامة البلاد بعدما حقق وحدتها السياسية.، وعندما صارت بابل تحتل مركز الصدارة السياسية في بلاد وادي الرافدين حل «مردوخ» مكان «تموز» وهكذا أدمجت في الالف الأول ق.م طقوس آلهة الخصب باحتفالات نشأت الكون وأصبحت أعياد رأس السنة تحتوي على فكرة الزواج وقصة الخليقة معا وصار من أبرز مظاهر هذا الاحتفال السنوي قيام الملك بتقمص شخصية الاله «مردوخ» بطل اسطورة التكوين البابلية ومحاربة «كنكو» قائد قوات تيامة والقضاء عليه في مسرحية دينية تجسد وقائع أسطورة التكوين (٢٤)، مثلما بات الملك يقوم أيضا بتمثيل شخصية «تموز» اله الخصب وشخصية «انليل» اله الكون معا، وهكذا صارت شخصية الاله مردوخ تجمع فعالية الخصب وفعالية الكون. وبهذه الكيفية تأسست الطقوس الدرامية لاحتفالات رأس السنة الجديدة، على تمثيل قصة التكوين «موت وقيامة مردوخ» حيث كانت تجري الأحداث وفقا لما جاء في كتاب عشتار ومأساة تموز في بيت «أكيتو» وهو مكان خاص للاحتفالات الجماهيرية ويقع خارج أسوار المدينة،، ويجري تمثيل هذا الطقس المسرحي، ان صح التعبير بكيفيتين.

الكيفية الأولى : شعبية

والكيفية الثانية : دينية خاصة.

تتجسد في الطقس الشعبي فوضى العالم بعد غياب اله الخلق، حيث يقوم الشعب بتمثيل حالة الحزن والأسى الذي يرافق موت اله الخصب وتدور أحداث هذا الطقس جميعها في الشارع. في حين تجري أحداث الطقس الديني في المعبد، بسرية مطلقة لا يتورع عليها الجمهور العادي. ويتم خلالها تمثيل عملية تخليص وتحرير الاله مردوخ على يدي ابنه «نابو» . ان الاحتفالات البابلية وطقوس الزواج ، ومأساة تموز ونزوله الى العالم السفلي وانبعاثه من جديد، وجميع هذه الاشارات ان دلت على شيء فتدل على أن الحضارة العراقية القديمة كانت تحتوي على انشطة وفعاليات شبه مسرحية قوامها «المحاكاة» والتقليد للكثير من المظاهر والهيئات التمثيلية مثل: محاكاة الالهة من قبل البشر وتمثيل الفوضى التي تدب في الأرض بعد غياب الالهة وتصوير الحروب والمعارك بين الالهة ومكان الاحتفالات خارج أسوار المدينة والطقس السري لتحرير مردوخ من قبل ابنه ، حيث يصاحب ذلك صوتان، الأول يعلق على الأحداث التي تنفذ بشكل ايمائي والآخر يلاقي الرد على شكل مونولوج طويل يأتي على لسان «كاهن» أو «كاهنة». زد على ذلك أن هذه الاحتفالات والطقوس كانت لا تخلو من اشاعة روح المرح والغناء والرقص على أنغام الآلات الموسيقية البابلية. ان الشيء الوحيد الذي يؤسف له ، ان جميع هذه الأنشطة والتسليات ظلت حبيسة نفسها، محصورة بمراسيم وطقوس داخل جدران المعابد والساحات المخصصة للاحتفال، لا تؤدي سوى وظيفة دينية لم تحاول أن تخرج عن اطارها الديني الى الدنيوي. ولهذا السبب بالذات، تعذر على الكثير من الكتاب والدارسين الحصول على صيغة مسرحية قائمة بحد ذاتها، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، أن مجسدي هذه التسليات المسرحية كانوا يقومون بأداء شخصيات وأحداث مقررة مسبقا ومعروفة، لذلك ان اهتمامهم لم يكن منصبا على الكيفية التي يمكن أن تقدم فيها الشخصيات ، وانما على الطقس الديني وما يدور به من فعاليات وأنشطة تحاكي الشعيرة الدينية.

ان ما حدث في حضارة وادي الرافدين يمكن أن ينطبق ويسري على الحضارة الفرعونية التي شهدت هي الأخرى طقوسا شعائرية واحتفالات كرنفالية حاكت وخاطبت مثلما قلدت مظاهر دينية كثيرة بلغة شبه مسرحية، اذا لم تكن كذلك. ولقد لجأ الكثير من الدارسين والمهتمين بهذه الحضارة الى افتراض تمثيليات ومشاهد مسرحية ، معتمدين في ذلك على «البرديات» القديمة، ومن هؤلاء الكتاب نذكر على سبيل المثال "E. Drieton" الذي تحمس لقضية معرفة المصريين بالمسرح مثلما تحمست الكاتبة «ايفون مروزنجارتن» لقضية المسرح في حضارة وادي الرافدين حيث نشرت هذه الباحثة أكثر من مخطوط ومقال تشير فيهما - اذا لم تكن تؤكد - على وجود مسرح ديني سومري (٢٥). فهي على سبيل المثال ، درست مستويات الخطاب في نصوص «مراثي المدن» وبالذات نص «رثاء أور» الذي كتبه السومريون في ذكرى مدنهم التي غالبا ما كانت تتعرض للدمار والتخريب على أيدي الغزاة البرابرة المحيطين بهم. ومن ثم قامت بتحليل ضمائر المتحدثين ومصائرهم ومكانتهم الاجتماعية والدينية والالهية. ولقد ذهبت الكاتبة بعيدا في بحثها عندما حاولت ان تعقد مقارنات تطبيقية ما بين دور الجوقة في نص «رثاء أور» وما بين الجوقة في

التراجيديات الاغريقية عند اسخيلوس وسوفوكليس . ثم لجأت الى تقسيم النص الى أربعة أزمان متسلسلة.

الزمن الأول : تهدم المدينة في الماضي.

الزمن الثاني : ترميمها في ماض أكثر حداثة.

الزمن الثالث : التعبير عن الالم في الحاضر.

الزمن الرابع : الامنيات المتعلقة بالمستقبل.

ولقد وصل الحال بحماس وايمان هذه الباحثة الى كتابة سيناريو ختامي استلهمته بكل تأكيد، من أحداث النص الدرامي الذي تشير فيه الى امكانية أن يختم النص المسرحي في بيت شعري توجهه الجوقة الى الاله قائلة: (أيها الاله نانا، مدينتك المرممة، تسمو بك الى المجد بأمجادك). وتقول الباحثة في هذا الصدد : (يبدو لي بوضوح أن النص السومري قد مثل وقد مثلته جوقة قابلة الى الانقسام الى فئتين، ورئيس جوقة، في الأرجح، وعازفان على الصولو يقومان بدور الربة ننجال والمقدس في النشيد الأخير. وليس بمرفوض في هذه النظرية أن يعتبر التمثيل وكأنه عمل ديني، ان لم يكن طقسا من طقوس الدين، وان يختار الممثلون من هيئة المعبد، فالربة والمقدس يمكن أن يكونا كاهنة وكاهنا. فمما لا ريب فيه أن المجتمع السومري لم يعرف التمييز الذي يحدث في أفكارنا وفيما نعاني من أعمال بين الأمور الدنيوية والأمور المقدسة. ويبدو هذا ظاهرا في «مسرحه» كما هو ظاهر في المسرح الاغريقي الذي طالما رجعت اليه في تضاعيف هذا البحث) (٢٦).

السيناريو الختامي للنص وفقا لافتراضات الباحثة:

الجوقة

٦٢ – الرؤوس السوداء التي طردت تخر ساجدة تعفر الوجه أمامك!

٦٣ – عبرات المدينة التي قلب عاليها سافلها، ذرفت حقا أمامك.

٦٤ – أيها الاله نانا لتغدو مدينتك المرممة الآن متألقة زاهية من أجلك.

٦٥ – لتكن رفيعة الشأن كالنجمة النقية ، فستمضي في طريقها أمام عينيك.

٦٦ – أيها الرب رجال مدينتك يحملون إليك عطاياهم.

٦٧ – وهذا الذي يقدم الهدايا سوف يصلي لك.

(دخول هذا الرجل)

المقدس

٦٨ – ايها الاله نانا، يا من تشفق على بلدك.

٦٩ – أيها السيد الاله اشئمبابار، حين أعطف قلبك بكلماتي،

٧٠ – أيها الاله نانا، حرر أناسي مدينتك من اثمهم!

الجوقة

٧١ – انت يامن تنطق بالصلاة، وفي وسعك أن تهدىء قلبه!

٧٢ – انظر بعين الرضا هذا الذي يقدم الهدايا والحاضرين من ابناء مدينتك.

٧٣ – أيها الاله نانا، يا من نظرته الرحيمة تبهج القلوب.

٤٣٣ – قلوب هذا الشعب الفاسدة وفي وسعك أن تردها كلها الى الطهارتي!

٤٣٤ – قلوب زيناء بلدك أفي وسعك أن تجعلها طيبة!

الجوقة

٤٣٥ – أيها الاله نانا، مدينتك المرممة تسمو بك بأمجادها الى المجد.(٢٧).

لقد حاولت «ايفون روزنجارتن» أن تبرهن على طول وعرض بحثها على جود ظواهر وتجليات مسرحية في الحضارة العراقية القديمة شأنها شأن "E. Drroton" الذي يرد المسرح المصري الى حوالي ٣٢٠٠ ق.م حيث يشاركه في هذا الرأي العالم الالماني "Zita" . وهكذا تختلف الآراء والتقديرات حول تاريخ ظهور المسرح سواء في الحضارة العراقية أو المصرية ، مثلما تختلف الأسئلة وتتضارب حول السبب الذي أدى الى عدم تطورها في كلا الحضارتين اللتين سبقتا، من حيث الزمن والحضارة الاغريقية في شواهدها التمثيلية وطقوسها الجنائزية واحتفالاتها بأعياد الألهة. ثم أن ارتباط وانطلاق المسرح الاغريقي من الطقس الديني دفع الكثير من المؤرخين والباحثين الى القول بوجود مسرح عراقي ومصري قديم ولكنه بلاشك كان أقل تطورا من المسرح الاغريقي نتيجة لفارق الزمن والمرحلة والتاريخ واختلاف مشهدية الظاهرة . ومثلما تقول كتب التاريخ ، ان الانسان قد عاش شطرا كبيرا من حياته بنوع من البدائية في عصر أطلق عليه اسم «عصور ما قبل التاريخ» قبل أن يقفز الى عصر فجر الحضارات. ولقد تحقق ذلك بانتقال سكان وادي الرافدين ووادي النيل من عصور ما قبل أواخر الالف الرابع قبل الميلاد الى حياة الحضارة والمدنية، التي نشأت فيها المقومات الأساسية للحياة كالمدن وانظمة الحكم والكتابة والتدوين والشرائع المدونة والمعارف الى غيرها من العناصر والمقومات التي يمكن الاطلاع عليها بشكل تفصيلي في كتاب «طه باقر» «مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة» (٢٨) الذي جاء فيه أن أدب وادي الرافدين لو قورن وقوبل مع آداب الحضارات القديمة الأخرى، فإنه يعتبر الأقدم. لأنه قد تم ابداعه وازدهاره في أواخر الالف الثالث ق.م وبداية الالف الثاني ق.م. في حين ينسب أدب مصر القديمة الى عصر الاهرامات وهو عصر ازدهار الحضارة الفرعونية ونضجها في الالف الثالث ق.م وبموجب باقر : (ان المنقبين الأثريين قد اكتشفوا حديثا في «أوغاريت» ، المدينة الكنعانية القديمة أدبا كنعانيا ، يرقى تاريخه الى حدود منتصف الالف الثاني ق.م أي الى ما بعد العهد الذي دون فيه أدب وادي الرافدين بأكثر من خمسمائة عام). (٢٩) وفي كل الأحوال ان كلتا الحضارتين العراقية والمصرية على اختلاف مراحل نشوئهما وتطورهما قد منحتا في النتيجة البشرية مثلما مهدتا لظهور المسرح أكثر بقليل مما مهدت عصور ما قبل التاريخ . ولكن على الرغم من كثرة المعلومات المتوافرة عن تلك الحضارتين القديمتين ، لم يستطع الباحثون والمؤرخون الاطمئنان الى تلك المظاهر القديمة حتى بعد اعادة صياغتها ولهذا السبب ظل الشك والريبة يخيمان مثلما يرافقان جميع البحوث التي عالجت موضوع المسرح. في حين يجد الكتاب والباحثون الغربيون ضالتهم عند الاغريق، في أناشيد الديثورامبوس (٣١) التي تعتبر أول أنواع الغناء الذي كان ينظمه الشعراء وينشدونه في مهرجانات «ديونيسيوس» إله الخمر، ولقد تطورت هذه الأناشيد الديثورامبوية الى أعمال تراجيدية تستنطق النظام الاخلاقي للكون في القرن الخامس ق.م على يد اسخيلوس ويوربيدس وغيرهما من الكتاب التراجيديين والكوميديين أمثال ارستوفانيس . لكن ميول هؤلاء

الكتاب والمؤرخين الى هذا الاعتقاد الصارم والجازم الذي ينكر على الشعوب الأخرى معرفتها بالمسرح، لا يستطيع أن يؤكدوا على أن النشأة الأولى للمسرح كانت اغريقية، لأن المسرح كفن يخضع للقواعد وأنظمة تتغير وفقا لتغير العصور والحضارات. اذن فهو فن لا يمكن أن يكون وليد اللحظة أو اليوم أو الليلة، وانما تكون في البداية من نواة صغيرة نمت وتفرعت عند الشعوب البدائية وتغيرت ملامحها وأصولها على مر الأيام والسنين بعدما انتقل الانسان البدائي الى عصر الحضارات، حيث المدنية والقانون والعلوم والفن والأدب والمعمار . فالفن في جوهره نتاج حضاري معقد تصنعه الشعوب بتجاربها وبمعايشتها لشتى العناصر والظروف التي تتداخل فيما بينها لكي تعطي للظواهر مدلولاتها . واذا كان البعض يعتبر المسرح اليوناني هو الأكثر انتشارا، وهو الأكثر مصداقية ورسمية من غيره، فلابد لنا أن نسجل في نفس الوقت ان لكل مجتمع أو حضارة قديمة مسرحها وظواهرها المسرحية التي تتميز عن غيرها.

الهوامش :

١ - جان دوفينيو ، سوسيولوجيا المسرح، مطبعة الجامعة، باريس ١٩٦٥ ، صفحة ٤٣.

٢ - Michel Corvin, Dictonnaire Encycopedique du Theatre, Boradas, Paris, 1955 - The Encyclopaedua of word theatre, Charle Seribanrs sons, New York, 197.

٣ - رولان بارت، محاولات نقدية ، دار نشر سوي ، ١٩٦٤، صفحة ٢٠.

٤ - Patrice Bavis, Dictionnaire, Editions Sociales, Paris , 1987.

٥ - ان المسرح يخلف مثلما يرسل مختلف الآثار المرئية وغير المرئية والمقصود بالآثار المرئية: ما يقترحه وما تتركه معمارية المسرح، الديكورات الملابس النصوص ولكن تبقى النصوص على الرغم من ظاهرانيتها ، تتأرجح ما بين الطريقين «المرئي وغير المرئي» لأنها مغلقة في نفس الوقت، على الماضي من حيث المفهوم ومفتوحة على الحاضر من حيث المعنى وان هذا الانفتاح يجعله عرضة للتساؤلات المستمرة. اما الآثار غير المرئية فهي كل ما يخص الاخراج بشمولية التمثيل، الحركة وسرانيتها ، الصوت وخفاياه، الصورة وانعكاساتها فالمسرح في النهاية عبارة عن تنظيم لمجموعة من العناصر.

٦ - جون دوفنيو ، المصدر السابق صفحة ٦.

٧ - ANNE UBERSFELD. L ecole du spectateurm Editions Sociales, Paris 1970.

٨ - ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشال كليمان ، بيروت ، دار الحقيقة، ص ٣٦.

٩ - وولتر ، تيري : الرقص في امريكا .ترجمة أورخان ميسر ، بيروت ، دار اليقظة العربية ١٧.

١٠ - شادون تشيني تاريخ المسرح ثلاثة آلاف عام ، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٢ ص ١٣.

١١ - Aristotles Poeties, Oxford, 1909, translatied by Ingram By water, Chapter vi

١٢ - السير جيمس فريزر الغصن الذهبي القاهرة الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٩٧١ ص ١١٤.

١٣ - LE THEATRE ET SON DOUBLE by Antonin Artaud, 1964 by Editions Gallimard.

١٤ - س. م بورا، التكوين والأداء في الأغنية البدائية ترجمة عصام الحاويلي ، مجلة التراث الشعبي، (بغداد وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٧) العدد ١٢، ص ١٠٦.

١٥ - طه باقر ، ملحمة جلجامش منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية ١٩٧٥ ، ص١٢.

١٦ - ملحمة جلجامش نفس المصدر السابق ص ١٠٨.

١٧ - طه باقر ، نفس المصدر السابق انظر البحث المهم للاستاذ «لادزبرجر» المنشور في خلاصة أبحاث المستشرقين من جماعة ثورودانجان في المؤتمر السابع المنعقد بباريس ١٩٥٨.

١٨ - تعتبر قائمة الملوك السومرية من الوثائق التاريخية الشهيرة أوردت ذكر الطوفان، وتتضمن القائمة أسماء الملوك في وادي الرافدين منذ أقدم الأزمان حتى نهاية سلالة اسن التي حكمت في الفترة ما بين (٢٠٢٠ - ١٧٩٠ق. م) . يذكر مؤلف قائمة الملوك انه في البداية عندما انزلت الملوكية من السماء كانت الملوكية الأولى في مدينة أريدو.وفي أريدو أصبح الوليم ملكا وحكم ٢٨٨٠٠ سنة ثم حكم الكار ٣٦٠٠ سنة ثم يذكر عن ملوك هذه السلالة وسنوات حكمهم ملكان حكما ٦٣٨٠٠ سنة ثم انتقل الحكم من مدينة أريدو الى مدينة بادتبيرا حيث حكم فيها ملكان فترة ١٠٨٠٠٠ سنة ثم مدينة لارك التي حكم فيها ملك واحد ٢٨٠٠٠ سنة ومن بعدها مدينة شروباك الى اصبح اوبار توتو ملكا وحكم ٢٨٠٠٠ سنة ثم يحصي مؤلف القائمة عدد من سبق ذكرهم من الملوك مع عدد سنوات حكمهم الاجمالي فيقول كانت خمس مدن وثمانية ملوك حكموا ٢٠١٠٠٠ سنة بعد ذكره مباشرة الجملة التالية ، ثم اكتسح الطوفان البلاد وبعد أن اكتسح الطوفان البلاد نزلت الملوكية ثانية في مدينة كيش، ويتضح من هذا أن الطوفان كان من الحوادث التي أعارها المؤرخون الأقدمون أهمية بارزة بحيث انهم صنفوا سلالتهم الى سلالات حكمت قبل الطوفان وسلالات حكمت بعده.

الدكتور فاضل عبد الواحد علي، الطوفان ، جامعة بغداد ١٩٧٥، ص ١٨-١٩.

١٩ - جعفر الخليلي موسوعة العتبات قسم النجف ، دار التعارف — بغداد ١٩٦٥، ص ٦٨.

٢٠ - انظر : مجلة سومر المصدر السابق الدكتور فاضل عبد الواحد علي، اعراس الاله تموز ومأساته في طقوس الزواج المقدس والحزن الجماعي. ص ٥٧

٢١ - نفس المصدر السابق.

٢٢ - فاضل عبدالواحد علي، عشتار ومأساة تموز - بغداد — دارا لحرية ١٩٧٣، ص ١٣١.

٢٣ - مجلة سومر، نفس المصدر السابق ص ٦٦ - ٦٧.

٢٤ - جاء في قصة التكوين في وادي الرافدين ان المياه الأزلية ابسو (المياه العذبة، مذكر) وتيامة (المياه المالحة ، مؤنث) كانا مصدر الوجود وانه نتيجة لامتزاجهما ولدت أجيال من الالهة. غير أن الاجيال الجديدة لم تلبث أن اضطرت الى خوض معركة مصيرية ضد أبويها ابسو وتيامة عندما اكتشفوا أن ابسو دبر مكيدة لابادة الالهة الجديدة بسبب انزعاجه من سلوكها وضوضائها. وقد انتهت الجولة الأولى بانتصار الالهة الجديدة عليه وبمقتله، ولما عزمت زوجته تيامة على الانتقام له أصاب هذه الالهة الذعر أمام قوتها السحرية الخارقة. وبعد الأخذ والرد وقع اختيار الالهة على الاله مردوخ (الاله القومي وبطل اسطورة التكوين في النسخة البابلية) لقيادة الحملة ضد هجوم تيامة، وهكذا استطاع البطل الاله مردوخ دحر جيوش تيامة وتمكن من قتلها. وبعدئذ تقول الاسطورة البابلية انه شطر جسمها الى شطرين فخلق من احداهما السماء ومن الآخر الأرض ثم تبع ذلك خلق الانسان والنبات والحيوان والحرف والصناعات) فاضل عبدالواحد علي ، مجلة سومر، نفس المصدر السابق، ص ٥٦.

٢٥ - انظر : ايفون روزنجارتن، في موضوع مسرح ديني سومري، مجلة سومر المجلد الثاني والعشرون ١٩٧٢/٨ بغداد.

٢٦ - مجلة سومر ، افون روزنجارتن ، تعريب فهد عكام، مديرية الآثار العامة ، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية ، المجلد الثامن والعشرون ١٩٧٢ ص ٢٨٤.

٢٧ - نفس المصدر السابق ص ٢٨٥.

٢٨ - مجلة سومر نفس المصدر السابق ص ٢٨٥.

٢٩ - انظر : طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الطبعة الثانية ١٩٥٥، الجزء الأول الفصل التاسع عشر.

٣٠ - طه باقر ، ملحمة جلجامش ، منشورات وزارة الاعلام الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الحديثة ، ١٩٧٥، ص ٩.

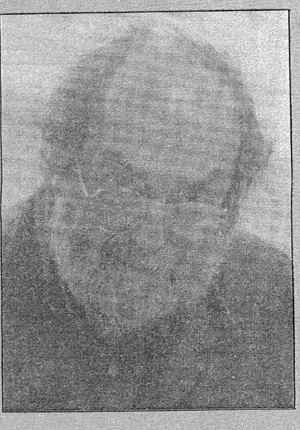
٣١ - الديثورامبوس هو أول نوع من أنواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء وينشدونه في مهرجانات ديونيسيوس، وكان ينشد هذا الشعر في باديء الأمر بمصاحبة الناس، وكان يتخذ موضوعا من أسطورة الاله. فيتحدث الشاعر عن ميلاده ويتعرض لتفاصيل حياته، ويصف الاخطار التي مضت به، وكان يضم اليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الابيات التي تمتلىء بالحزن والانين يرددونها أثناء انشاده المقطوعة وكانت هذه الجماعة تكون ما يعرف بالجوقة وكانوا يرتدون في حفلات ديونيسيوس جلود الماعز ليظهروا بمظهر الساتيرة اتباع الاله — الارداليس نيكول المسرحية العالمية، الجزء الأول، ترجمة عثمان نوية، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ص ١٠.

أوديسة السينما ، ستانلي كوبريك:
الفن قلعته الهشة

ريتشارد شيكل*

بداية هناك ما أريد توضيحه، وهو أن ستانلي كوبريك لم يكن بالناسك، كما ظلت تدعوه الصحافة بشيء من اللامبالاة ، بل هو مراوغ إن شئنا القول، أو انسان يميل للعزلة إن شئنا الدقة، بشكل يتضمن ، كما نامل ، فكرة رفضه للضرورات التي تقتضيها الشهرة، وأن هذه الفكرة اختارها عن وعي ، ولم تكن هناك شبهة اضطرار للانسحاب إليها.

فالحقيقة أن هذا النسك المزعوم والعزلة الموهومة قد غابا في خضم حضوره المستمر وممارسته لحيوات كثيرة: فهو يتواصل بالهاتف والفاكس والانترنت ــ بل، وهذا حقيقي، يتواصل بشكل شخصي ، إذا تصادف وتواجدت قرب مملكته البريطانية، الضيقة بشكل لا ينكر، حيث اعتزل بنفسه منذ العام ١٩٦١. وكانت هناك رغبة قوية بشكل أكثر من المعتاد للحديث المأخوذ بكوبريك، منذ ذلك الحين وحتى وفاته المفاجئة في سن السبعين يوم ٧ مارس ١٩٩٩ ، تلك الرغبة التي ما إن تتحقق



(ستانلي كوبريك ١٩٢٨ - ١٩٩٩)

فقد تملأ فراغا لذلك الصمت المفاجيء ، الذي خيم على تلك الحيوات التي عاشت معه.

كان كوبريك ، كما يُجمع الكل، أحد أفضل من ترافق على العشاء. يبدو مرة صبيانيا في فضوله وسخريته، كما كان يجمع بين التلقائية والثقافة الموسوعية ــ وتتزن كفتا فضوله ومعلومياته بشكل متساو. فهو حين يتحدث لناقد سينمائي قد يوصيه بمشاهدة فيلم مبهم فات على الأخير متابعته . أما حين يلتقي بمخرج يعاني من تأخر جدول تصويره فسيعرض عليه تقديم خدمات الاستوديو التقني المتطور خاصته ليعينه على الانجاز بشكل أسرع. وربما يعرض على أحد مديري الاستوديو الذين في

---

* ناقد سينمائي ، مجلة تايم.

عجلة من أمرهم دائما قضاء أمسية يسترجعان فيها الحنين الى البيسبول في قلب نيويورك، وفريق اليانكيز الذي يعشقه كوبريك منذ صباه في برونكس. وقد نجد في عبارة (وارن بيتي) أفضل تعبير عن تلك الحيوية التي تتدفق في عروق علاقاته، حينما قال (دائما ما تفترض أن ستانلي كان يعرف شيئا لم تعرفه أنت).

وهذا حقيقي وواضح في أكثر من واقعة وفكرة. لكن الأكثر تمايزا في كوبريك هو أنه شيد نموذج أسلوب حياته وطراز عمله وفق مصداقيات قليلة بسيطة ومعترف بها وهي أن عالمنا تحكمه الصدفة، وان الحياة أقصر مما يجب، وأن الأفلام يجب أن تكون وسيطا مرئيا في الأساس. والفارق بينه وبيننا هو أنه لم يكن يعتبر تلك مقولات، مجرد مقولات، بل افعال نسج حياته على منوالها، وبشكل اعتيادي مفرط.

إذا نظرنا الى قضية الصدفة هذه، على سبيل المثال، واستدعينا فيلمه. القتل (١٩٦١) الى الذاكرة، أول أفلامه الحقيقية، السطو المخطط له لحصاد يوم الرهان في سباق الخيل، كنموذج للتخطيط العقلاني الذي يمضي بشكل متقن وفجأة وفي اللحظة الأخيرة، تظهر السيدة الحمقاء وكلبها الصغير كثير النباح ـ بشكل يجسد سوء الحظ بطريقة عبثية ـ وليفسد كل شيء.

ولنتذكر فيلمه لعام ١٩٦٤: د.سترنج لاف، كم هي رقيقة شخصية البطل تلك، وطبقته، في مواجهة متزنة مع الفزع، وكم كانت قلة احتمالاتهم من امكانية وجود شخص مثل الجنرال جاك دي ريبر. والأفضل من ذلك كله في فيلمه باري ليندون، هذا الشخص الطائش الذي لا يعمل فكره أبدا ليكسر طوق سوء الحظ الذي يلازمه، بل ويطارده دائما، ويوقعه في الختام بنهايته الأكثر حماقة.

وكان كوبريك على العكس منه تماما، تطارده حياة قصيرة ويتصيده فقدان الأمل في أن تنتقل لشكل أفضل حالة البشر المأفونة بالفساد أثناء تلك الحياة القصيرة المتاحة لنا. من هنا نجد العصيان الكوني اليائس الذي يقوم به بومان في أوديسة الفضاء ٢٠٠١ (١٩٦٨)، الذي يقود الى ميلاد ثان له في طفولة كوكبية جديدة. كما نرى الصراع المحكوم عليه بالاخفاق لاصلاح أليكس الآثم في البرتقالة الآلية (١٩٧١)، فتقنياتنا ومخططاتنا الاجتماعية لا ترقى أبدا لمستوى المهمة. ولننظر لنهاية (سترنج لاف)، بعد حدوث المعركة الفاصلة الكبرى، ونحن نصغي للانفعالات الكئيبة..(سنلتقي مرة أخرى، بطريقة ما...) كوبريك يقول لنا أن علينا أن نبدأ مرة أخرى، ربما في المرحلة الأميبية، إذا كان علينا أن نؤدي المهمة الارتقائية هذه على نحو صحيح.



ملصق فيلم البرتقالة الآلية

ورغم ذلك، كان هناك الفن متخللا العمل، تلك القلعة الهشة التي ينصبها البشر في مواجهة الفناء. إذا استطاع المرء أن يبنيها بحرص كاف. واذا استطاع الانسان أن يقص حكايات أخيه الانسان باللغة العالمية الأكثر شمولية: الصورة كل هذا جعل كوبريك يقدم لنا ٦ أفلام فقط خلال الأعوام الخمسة والثلاثين الماضية، وهي السبب في مرور ٢٠ عاما عندما سأل أصدقاءه للمرة الأولى، وكنت أنا منهم، أن نقرأ قصة آرثر شنيتزلر (قصة حلم) بعين تحويلها ـ أو امكانية تحويلها ـ الى فيلم، وهي السبب في أن يستمر التصوير الأساسي للقصة هذه ١٥ شهرا بشكل غير مسبوق، ليقدم: عيون مغلقة على اتساعها. هذا الفيلم الذي كاد ينتهي، يعرض أمام نجميه توم كروز وزوجته نيكول كيدمان، ورئيسي وارنر برادرس: روبرت دالي وتيري سيميل، قبل ٥ أيام فقط من رحيل كوبريك وقد دفع كوبريك بنفسه الى أقصى الحدود، ورأى سيميل في الفيلم (حاسة الخطر) التي كان كوبريك يعرضها دوما، تلك الحاسة التي خص بها طبيعته خارج الكون المضطرب الذي حاول أن يبتني ـ جدارا يعزله عنه ـ جدارا من المشاكسة، والارادة الصلبة وبحدس شرس وحاسة فنية راقية (١).

ستانلي كوبريك:
حرية المخرج السينمائي توازي حرية الروائي

● **كيف تفسر نجاحك ، وهذا الاهتمام بأعمالك؟**

○ لم أحقق أبدا ما يمكن تسميته بالنجاح الجماهيري مع فيلم بعينه. لقد نمت شهرتي ببطء. أعتقد أنه يمكنك القول أنني مخرج ناجح، وذلك اذا ما عينت عدد من يتحدثون عني بشكل طيب. لكن أيا من أفلامي لم يحقق استجابة ايجابية بشكل باهر، بل إنها أيضا لم تحقق خبطات تجارية.

● **لماذا جاءت نهاية أليكس في البرتقالة الآلية على النحو الذي شاهدناه : استحالة الاصلاح؟**

○ في مغامرات أليكس نوع ما من الأساطير النفسية سيجد لاوعينا انطلاقته مع أليكس ، تماما كما ينطلق هذا اللاوعي ويجد متنفسه في الأحلام. من المثير للحنق أن يتم كبت وقهر أليكس من قبل السلطة بغض النظر عن ضرورة ذلك كما يراها عقلنا الواعي.

● **تحاول دائما تقديم وجهات نظر مغايرة؟!**

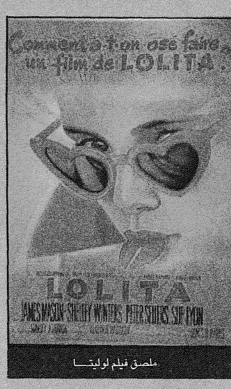
○ لا أعتقد أن الكتاب أو الرسامين أو صانعي الأفلام يقدمون ابداعهم لأن لديهم ما يقولونه على وجه الخصوص. إن لديهم ما يشعرون به ، وهم يعشقون شكلا ما من أشكال الفن، ربما الكلمات. أو رائحة الألوان ، أو أشرطة الفيلم الخام (السيلويد) والصور والعمل مع الممثلين. لا أعتقد أن هناك فنانا أصيلا أمليت عليه وجهة نظر ما، حتى لو أعتقد هو بذلك.

● **الاثارة عبر تقنيات الصورة تأتي في المرتبة الأولى بكل أعمالك..**

○ أعتقد أن أكبر خطأ في مدارسنا هو محاولة تعليم الأطفال أي شيء باستخدام الخوف كحافز رئيسي. الخوف من الحصول على علامات الرسوب، الخوف من البقاء في نفس الصف.. الخ. أنا أرى أن الاثارة ، أو التشويق ، يمكن أن يقدما أكثر من هذا الخوف ، ولو قارنت بينهما لوجدت الاثارة تعادل الانشطار النووي إذا ما قورنت بالوسيلة التقليدية التي تعد مجرد فرقعة نارية.

● **أنت هنا تهضم حق المناهج التعليمية!**

○ لم تعلمني المدرسة مطلقا أي شيء ، بل لم أقرأ كتابا لاستمتع به حتى سنة ١٩.



ملصق فيلم لوليتا

● **معروف اهتمامك باستخدام تقنيات الصورة، ربما أكثر من اللغة الناطقة في الفيلم؟**

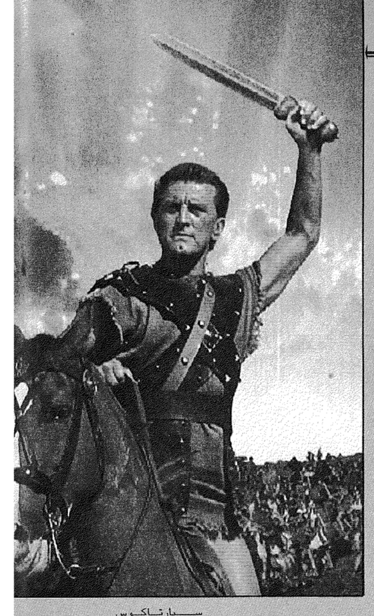
○ الشاشة السينمائية وسيط سحري، بل إن لديها القوة التي تستأثرك باثارتها في نفس الوقت التي تحمل عواطف وأمزجة لا يحلم أي شكل فني آخر بمجاراتها.

● **كيف تبدأ بالتحضير لشكل الفيلم لديك؟**

○ لم تواجهني مؤخرا أية أفكار جديدة خاصة بالفيلم، تضطرني للعمل معها على وجه الخصوص ويكون لها علاقة بالشكل . فهذا التحضير السلفي — في اعتقادي — للشكل لا يثمر من قريب أو بعيد. فشخص أصيل حقا مع عقلية أصيلة حقيقية لن يتمكنا من العمل في شكل قديم، وسيكون عملهما شيئا مختلفا بمنتهى البساطة، فيما يفكر الآخرون أكثر بكون الشكل نوعا من التقليد الكلاسيكي، محاولين العمل في إطاره.

● **تخطيت الحدود للغة البصرية السائدة في شريطك أوديسة الفضاء ٢٠٠١.**

○ كيف لنا أن نقدر موناليزا ليوناردو دافنشي لو كان كتب لوحته : هذه السيدة تبتسم لأنها تخفي عن عاشقها سرا ما. ربما أعادت هذه الجملة المتلقي/ المشاهد الى الواقع ، كذلك لم أرد أن يحدث ذلك الى فيلم ٢٠٠١.



سبارتاكوس



البرتقالة الآلية

● **لم تتناول قضية المخدرات بشكل ما ؟**

○ أعتقد أن المخدرات بشكل أساسي ـ تهم المشاهد أكثر من الفنان. فوهم التوحد مع العالم ، وتقمص أهمية كل ما حولك من موضوعات، وانتشار السلام وراحة البال.. الخ، ليست هي الحالة المثالية لأي فنان. فهي تهدىء من روع الشخصية المبدعة، التي يقوم نجاحها على الصراع والصدام وتجابه الأفكار، إن تجاوز الفنان يجب أن يكون في إطار عمله الخاص، عليه ألا يقحم أية حدود اصطناعية بينه وبين تيار لاوعيه، أحد الأمور التي جعلتني أقف ضد مادة إل إس دي هو أن من عرفتهم يستخدمونها لديهم جميعا عدم المقدرة للتمييز بين الأشياء المثيرة حقا، والتي تبدو في كونها الحقيقي أكثر متعة مما هي في الكون الذي يقدمه المخدر خلال رحلته «الحلوة» ، بل يبدو أنهم يفقدون كلية حاستهم النقدية ولا ينخرطون في أكثر مناطق الحياة تحفيزا. وربما يكون كل شيء جميلا، لكن لا يبدو لهم أن أي شيء جميل.

● **ما هي نصيحتك لشباب مخرجي السينما؟**

○ قد يبدو ما أقوله لك عبثيا، لكن أفضل ما يجب على شباب صناع الفيلم عمله هو أن يمسكوا بآلة التصوير ليصنعوا فيلما من أي شيء يشاهدونه ، أيا كان.

● **بحرية مطلقة ؟**

○ يكاد صانع الفيلم يمتلك من الحرية قدر ما لدى الروائي حينما يشتري لنفسه بعض ورق الكتابة.

● **لكن عالم الروائي وعالم المخرج مختلفان؟**

○ اذا كان هناك ثمة موضوع يمكن كتابته، أو حتى مجرد التفكير فيه، فهو موضوع قابل للتحول الى عالم السينما.

● **لهذا أخذت أعمالك كلها عن أعمال أدبية. ولكنها قد تنتمي ـ بشكل أو بآخر ـ الى عالم الصراع، والحروب ... سواء كانت صراعا بين مجرمين أو جنود!**

○ هناك نقطة ضعف لدى المجرمين والفنانين، فكلاهما لا يتقبل الحياة كما هي، من هنا فإن أي قصة تراجيدية يجب أن تكون صراعا مع الأشياء كما هي.

● **والجنود ؟**

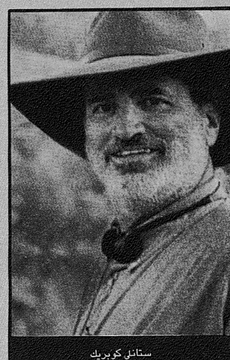
○ المجرم والجندي يشتركان على الأقل في فضيلة كونهما يسعيان ضد أو مع قضية ما في عالم تعلم فيه الناس قبول نوع من اللاشيء ، فهما يضربان سلسلة غير واقعية من المواقف الثابتة ليتم النظر لهما ـ بعين اعتيادية .. من الصعب القول من ينخرط في المؤامرة الكبرى.. المجرم أو الجندي .. أم نحن (٢).

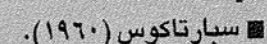
فيلموجرافيا
ستانلي كوبريك

■ **قبلة القاتل (١٩٥٥).**
ثاني أعمال ستانلي كوبريك، وهو معالجة تفتقر الكثير لثيمة العنف في مدينة نيويورك ترتكز على صراع داخل أحد مصانع تماثيل عرض الأزياء. ليس في الفيلم غير الاحساس الحي تجاه البيئة المحيطة، لا أكثر. الانتقالات الخاطفة بين المشاهد ميزت الفيلم على حساب منطقية القصة، وهو هنا أبعد ما يكون عن عمله الثالث: القتل. ستانلي كوبريك كتب السيناريو وقام بالمونتاج وصور الفيلم بمساعدة فرانك سيلفرا. مدة الفيلم ٧٦ دقيقة (أبيض وأسود).

■ **القتل (١٩٥٦).**
يعتمد كوبريك في كتابته لسيناريو هذا الفيلم على رواية ليونيد وايت (Clean Break)، ويعد من كلاسيكياته المبكرة التي اتخذت بناء غير تقليدي. واذا كان كوبريك قد أنجز عملين قبل هذا الفيلم، إلا أنه يؤرخ لبدايته الحقيقية وهو في سن السابعة والعشرين، وتدور القصة حول جريمة سرقة بمضمار سباق، لذا تميز الفيلم بسرعة القطع، وحدة الأسلوب العصبي، مع لمسات هنا وهناك تضيء شخصياته. وجمع الفيلم بين رموز هامة في عالم التمثيل - آنذاك - مثل سترلنج هايدن، وكولين جراي وماري ونرسور. مدة الفيلم ٨٢ دقيقة (أبيض وأسود).

■ **طريق المجد (١٩٥٧).**
خلال الحرب العالمية الأولى أمر الجنرال الفرنسي (ماكريدي) رجاله بمهمة انتحارية، إلا أنه عند فشلهم اقتاد ثلاثة من هؤلاء الجنود ليحاكموا ويعدموا بتهمة التخاذل عن أداء الواجب. القصة منحت كوبريك الفرصة ليعبر عن جنون الحرب، الجنون الذي أججت جذوته السنون، صور كوبريك الفيلم في ألمانيا عن رواية لهمفري كوب. ولا يدين الفيلم الحرب قدر إدانته للعقلية العسكرية ذاتها. ورغم ما بالفيلم من أداء رائع واخراج متميز إلا أنه لم يحظ بجماهيرية. اشتعل الجدل الذي أثاره الفيلم حول سهولة عمل فيلم ضد العسكرية (في زمن السلام) يقع خلال الحرب العالمية الأولى لا الحرب العالمية الثانية.
حبكة الفيلم تعالج الهيكل الطبقي داخل الجيش الفرنسي: جنرالات ارستوقراط في قصورهم الشاسعة التي تغمرها الشمس وجنود الطبقات الكادحة في خنادقهم المظلمة، وبينهما فخ يقع فيه الكولونيل داس (كيرك دوجلاس) المتعاطف مع الجنود، دونما حيلة، وليس عليه سوى إطاعة أوامر القائد الأعلى. حينما يرفض الجنود الدخول في المعركة الميتة، يتم اختيار ثلاثة منهم، ليحاكموا. يتولى داس الدفاع عنهم. إيقاع الفيلم يحمل نبض المخرج.. غضبه.. وقلقه. ولا تعوزه الحيلة في اظهار القسوة النظامية التي لا شفاء منها (منع عرض الفيلم في فرنسا عدة سنوات). انه فيلم غاضب يطال الجيوش كلها.
تأثر كوبريك في هذا الفيلم بشكل كبير بالمخرج ماكس أوفولوس، وببعض المخرجين الروس. ويدين في تقديمه لمشاهد المعركة لعملين عن الحرب العالمية الأولى: الحرب ٦٩ (١٩٤٠)، وسيرجنت يورك (١٩٤١) المفاجأة أن كيرك دوجلاس هو الذي اشترى حقوق القصة من مؤلفها، وأوكل لمخرج غير مشهور هو كوبريك مهمة تقديمها الى الشاشة الفضية. وقادهما انجازهما في طريق المجد الى تقديم العمل الفذ: سبارتاكوس، في حين تكلف طريق المجد ٩٠٠ ألف دولار، فإن سبارتاكوس قد تكلف ١٢ مليون دولار.


ستانلي كوبريك



الفيلم تم انتاجه بالأبيض والأسود في ٨٦ دقيقة.

■ **سبارتاكوس (١٩٦٠).**
ربما كان هذا الفيلم أفضل الملاحم السينمائية التي تناولتها الشاشة الفضية، والتي توجز قصة تمرد العبيد في روما، في العام ٧٣ق.م. سبارتاكوس الذي لعب دوره (كيرك دوجلاس) يبدأ رحلته من منجم في ليبيا، حيث كان ضمن من اشتراهم صاحب المنجم (بيتر أوستينوف)، ويرصد الفيلم قصة حبه وتمرده وعودته للأسر مرة أخرى.
الفيلم الذي صور المخرج أنتوني مان بعض مشاهده استكمله ستانلي كوبريك بعدما طرد كيرك دوجلاس منتج الفيلم مان، وكان كوبريك ودوجلاس قد التقيا لأول مرة في فيلم طريق المجد، ورغم عدم قناعة كوبريك للمشروع، لأنه لم يكن موجودا أثناء كتابة السيناريو - هوايته الأثيرة - إلا أنه استطاع أن يدخل مراجعاته أثناء التصوير، وبشكل مكثف. وحصل الفيلم بفضل طاقمه الانجليزي على جوائز عديدة. وتكلف آنذاك أكثر من ١٢ مليون دولار.
الفيلم يعتمد على قصة الكاتب هوارد فاست، وكانت المعالجة السينمائية لها من دالتون ترومبو، أما كيرك دوجلاس الذي اشترى

حقوق القصة، فقد أتاح لستانلي كوبريك وعمره ٣١ سنة فقط أن يستكمل هذا الفيلم الملحمي، مع ممثلين كبار مثل لورانس أوليفييه وودي سترود وشارلز لوتون.

■ **لوليتا (١٩٦٢).**

بعد صدور رواية لوليتا للكاتب فلاديمير نابوكوف ثارت ضجة حول جرأة تناول قصة حب بين رجل في أواسط العمر وفتاة عمرها ١٢ سنة. الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية يجعلها ١٥ سنة، بشكل يـزيح عن كاهله أكثر ما قيل حول تلك العلاقة. لكن يبقى (لوليتا) محملا بما يكفي من الفكاهة السوداء.

تلعب لوليتا دورا في مسرحية مدرسية كتبها كلير، وهو كاتب نصوص تليفزيونية، مدمن شراب، جنى ثروة طائلة من أعماله. تكذب لوليتا على همبرت ليتسنى لها قضاء بعض الوقت معه، ينطلقان في رحلة طويلة يحس فيها همبرت بأن ثمة من يتبعهما ــ وبالفعل كان كلير هناك ينتظر اللحظة المناسبة للانقضاض (متنكرا أكثر من مرة، كما فعل في فيلم كوبريك التالي د. سترانج لاف). وعندما يمرض همبرت ولوليتا، يدخلان المستشفى، إلا أنها تهرب في أول فرصة تسنح لها مع كلير، تعود لوليتا بعد سنوات للاتصال بهمبرت، ها هي قد تزوجت بعامل فقير، وهي حامل تحتاج المال من همبرت. ويعرف منها أن كلير هو سبب فقدانه لها، فيتوسل لها أن تعود لكنها ترفض، فيعود لينتقم من كلير، يجبره على أداء مباراة في تنس الطاولة يقتله بعدها.

ورغم طول الفيلم (ساعتان ونصف الساعة!) إلا أن الأحداث المثيرة والمتلاحقة ضمنت ثبات الجمهور في المقاعد، وتردده على شباك التذاكر بشكل جعل كوبريك يجني ثروة هائلة. وقد عزا كوبريك طول الفيلم الى اصرار كاتب الرواية على صياغة السيناريو بنفسه بشكل يقترب به منها تماما.

قام بدور همبرت الفنان جيمس ماسون بينما لعبت سوليون شخصية لوليتا، وشارك بيتر سيللرز بدور كلير.

■ **د. سترنج لاف (١٩٦٤).**

د. سترنج لاف، يحمل اسما مطولا هو: كيف تعلمت ألا أنزعج وأحب القنبلة.

عرض الفيلم أثناء حكم الرئيس الأمريكي جونسون، وكان الجمهوريون يعدون أنفسهم للمعركة، وكلا الجانبين ينظر الى الحرب الباردة بتحفظ شرس، فيما بدا العالم كله يتأقلم على العيش مع مصطلح، (الكبح النووي)، والذي يعني أنه إذا قمت بتفجيري، فسأرد بالمثل، وبالتالي سنكون معا في عداد الأموات. بل إن البعض كان يرفع شعار (الموت أفضل من اللون الأحمر) نسبة الى المعسكر الشرقي، وينادي آخرون بالعكس، ولم يكن هناك ثمة خيار محبذ.

كانت القنبلة النووية تلقي بظلالها على المسرح السياسي. وكانت بمثابة البطاقة الرابحة الأخيرة في لعبة الحياة على الأرض. لذا كانت سخرية كوبريك في الفيلم تضع الآلات تحت رحمة البشر وليس العكس.

ويضيء السيناريو الذي كتبه تيري ساوثرن بمساعدة كوبريك وبيتر جورج، هذه القصة في كوميديا سوداء تتعاقب فيها الأخطاء، مع بروق خاطفة ومميزة من السخرية حتى أن بعض جمل الحوار أصبحت في القاموس اللغوي الآن.

ويعد مشهد كابينة الهاتف بين جوانو والملحق البريطاني، الذي لا يحمل في جيبه عملات معدنية مناسبة لاستعمال الخط، للاتصال بالبيت الأبيض لانقاذ العالم، أحد أفضل مشاهد الفيلم على الاطلاق.

الجزء الوحيد من الفيلم الذي لا يدور بشكل واقعي هو مشاهد غرفة العمليات



كوبريك خلال تصوير فيلمه الاخير

الحربية. سترنج لاف الذي قام بدوره الممثل بيتر سيللرز يصارع يده الآلية التي تسيء التصرف، ولا يبدو أن الحوار يقودنا نحو شيء، ما وفي مشهد سابق ــ داخل الغرفة ـ نرى طاولة طويلة مغطاة بالحلوى والنحل يقال إن كوبريك قصد الى انهاء المشهد بصراع بين النحل. ومن الجميل يقول الناقد روجر إيبرت ــ أن هذا لم يحدث، لأن هذا المشهد بالذات كان يمكن تقديم ترتيبه بمشهد كامل، بعد أن يمتطي بيكنز القنبلة وهي على الأرض. الا أن هذا الفيلم لايزال بعد عقود طويلة يحمل طزاجة الفكرة وحداثتها، مع سخرية مفرطة مفتوحة عيناها على اتساعهما. الفيلم مدته ٩٢ دقيقة، وبالأبيض والأسود. ومع كتابة السيناريو قام ستانلي كوبريك بالانتاج والاخراج أما الأدوار فأسندت الى بيتر سيللرز وجورج سي سكوت، وسترلنج هايدن، وكينان وين وسليم بيكنز وتريسي ريد.

■ **أوديسا الفضاء ٢٠٠١ (١٩٦٨).**

(أفضل أن يعلمني الغناء طائر واحد من أن أعلم عشرة آلاف نجمة كيف ترقص) كلمات للشاعر كامينجز، وأظنه استمتع بفيلم كوبريك أوديسا الفضاء ٢٠٠١، حيث ترقص النجوم ولا تغني الطيور. الفيلم الذي يفشل على المستوى الانساني، لكنه ـ بشكل خالب ـ ينجح على المدى الكوني.

عالم كوبريك هنا، وسفن الفضاء التي شيدها لتكتشفه، هي بلا شك خارج مجال الاهتمام البشري. السفن مصنوعة بشكل متقن، تغامر من كوكب لآخر، واذا حوصر رجالها داخلها بمكان ما، فلا ينجون إلا بسلطانها. وليعزى الانجاز الى الآلة، ويبدو أن فريق ممثلي كوبريك قد وعى الدرس فهم يشبهون الأحياء، لكنهم بدون عاطفة، كما كانوا مجرد تماثيل شمعية في متحف كوني. الآلات ضرورية لأن الانسان لا حول له ولا قوة في مواجهة هذا الكون.

الفيلم يعد ملحمة خيال علمي، يقدمها كوبريك بأناة ودقة ينتجها ويخرجها ويكتب السيناريو لها ليضمن مفاتيح اللعب كلها. لكن ما يقوله في النهاية ـ



نيكول كيدمان بطلة ستانلي الأخيرة



عيون مغلقة على اتساعها

باري ليندون

بوضوح - هو أن الانسان سيشب يوما عن طوق الآلة، أو ربما يسحب فيما وراءها بواسطة وعي - قوي - كوني. ليعود سيرته الأولى طفلا، لكنه في هذه الطفولة أكثر تقدما من طفولته الأولى التي عبر عنها بأجيال القردة. الفيلم في بدايته كان قصة قصيرة كتبها كلارك، تحولت الى سيناريو رصدت له مترو جولدن ماير ٦ ملايين دولار، لكن الميزانية ظلت ترتفع بشكل جعلت مخاوف كارثة مالية تبدو في الأفق لكن الفيلم الذي تكلف ١٠ ملايين ونصف المليون فقط حصد في شمال أمريكا نحو ١٥ مليون دولار، ثم نصف هذا المبلغ لاحقا في نسخته المختصرة (١٤١ دقيقة) في ١٩٧٢.

■ **البرتقالة الآلية (١٩٧١).**

يبدو فيلم كوبريك هذا كما لو كان خليطا أعده بإتقان بروفيسور ألماني لكوميديا خيال علمي مع الجنس. الفيلم مأخوذ عن رواية انتوني بورجيس ١٩٦٢، وهي تقدم بغموض مجتمعا مستقبليا ربما لأواخر السبعينات أو أوائل الثمانينات، داخل المعسكر الاشتراكي، المجتمع يشير الى انجلترا في الخلفية مع عصابات المراهقين الليلية، ويبدو أنه ما من طريقة لتفريغ طاقات هؤلاء الصبية إلا الفانداليم والجرائم.

قائد احدى هذه العصابات مجرد طالب غائب عن الوعي، ساديته تتمثل في الاستمتاع بالسرقة، والاغتصاب والتدمير، بل ويقتل في نهاية المطاف امرأة، ليقاد بعدها الى السجن. ليتم هناك تحويله الى روبوت (انسان آلي) أخلاقي، تهاجمه أفكار الجنس والعنف. رواية بورجيس الساخرة عن مستقبل يفقد فيه البشر قدرتهم على الخيار الأخلاقي، لكن كوبريك يقدم لنا بطله أليكس (مالكولم ماكدويل) أكثر حياة من أي شخص آخر في الفيلم، وأصغر سنا وأكثر جاذبية، لذا عندما تأتي نهاية أليكس القوي المتسلط المعادي، بتحويل تلك الطاقة الى مخزون داخلي، لا يبدو الأمر كما لو كان سخرية منا جميعا (كما في الرواية) لكنه، انتصار نشارك فيه. وحين نرى أن ضحايا أليكس غير قادرين على المعاناة (!!) فإن كوبريك يبعدنا بحذر عن هؤلاء الضحايا، حتى لكأننا نستمتع بما يجري لهم! إن أليكس هو الوحيد الذي يعاني، يبكي حتى الموت ليقول لنا كوبريك أن ما فعلناه بأليكس هو أسوأ بكثير مما فعله أليكس بالمجتمع. الفيلم مدته ساعتان و١٧ دقيقة بالألوان.

■ **باري ليندون (١٩٧٥).**

برودة تعصف بأحاسيسنا، تجبرنا على التفكير بعمق في تلك الأناقة الراكدة. الكثير من تطورات الفيلم لا نراها على الشاشة، ويظل الراوي يخبرنا عما سيحدث، حتى أننا نكون - قبل نهاية الفيلم بوقت طويل - على علم بأن البطل سيموت فقيرا بدون أطفال. وهذه الأخبار لا تسبب لنا كآبة شديدة، لأن ستانلي كوبريك يدير شخصية بطله رايان أونيل بما يجعله مجرد حياة صامتة، حتى لنعجز عن إدراك كيفية حدوث هذه الأمور الجسام دون أن تؤثر في شخصيته، بمثل هذه السلبية. إننا هنا لا نشاهد فيلما لكوبريك (أكثر من ٣ ساعات!) بل إننا نراه وفق الاطار الذي يريدنا هو أن نراه من خلاله.

وإذا كان الحاسب الآلي في أوديسا الفضاء ٢٠٠١ هو أكثر شخوصه إنسانية، وأن فيلم البرتقالة الآلية يظل مفجعا في تقديمه موضوعة العنف، فهو هنا يريدنا أن نفكك موضوعاته وشخوصه كما لو كانت أجزاء آلية، ومع باري ليندون، المأخوذ عن رواية - كالعادة - للكاتب ثاكري، يقدم كوبريك لنا بطريقة مثالية بحثا حول تلك الثيمة. بطله شاب تعصف به الحوادث، ولا يتحكم في حياته إلا قليلا، يقع بطريقة حمقاء في حب مراهقته، لكنه يغادر الحي فجأة بعد مبارزة، وبعد انخراطه بشكل ما في الجيش البريطاني يحارب في أوروبا، حيث الصحراء من كل جانب، لا يجد الرفقة الطيبة، يتزوج من امرأة ذات ثراء وحسن ثم يحطم عالمه لأنه يفتقر الى الشخصية التي تجعله ينجو بنفسه، وكل هذا يحدث بمحض المصادفة، لا توجد أدنى عقلانية منطقية توجب حدوثها، لا نظرية في الحياة ولا شخصية ما تقود البطل نحو حتفه.

وإذا كان العمل أحد أجمل أفلام كوبريك فليس بسبب توظيفه لعاطفة ما. ولكن سبب تلك الرؤية للشخوص التي تغش في أوراق اللعب مثلما تغش في الزواج، وتخوض مبارزات عقيمة ولا تبدو أكثر جاذبية إلا في لحظاتها الطفولية. ويرى بعض النقاد أن فيلم باري ليندون ساحر رغم برودته، يقدم أنموذجا لصناعة الفيلم بحرفية ومهارة، فيما يجده آخرون مملا حتى النخاع.

■ **خزانة مليئة بالطلقات (١٩٨٧).**

يبدو الفيلم كما لو كان كتابا للقصص القصيرة، أكثر من كونه رواية، حتى أن هناك فقرات منه قائمة بذاتها، وبعضها الآخر تحفة فنية لا يعوزها أن تكون ضمن الفيلم، في حين تبدو أجزاء أخرى كما لو أنها وجدت بالصدفة في أسفل أدراج مكتب كاتب السيناريو!

يبدو الفيلم غريب الشكل، من رجل مثل ستانلي كوبريك يدقق في مادته بشكل تعسفي. والفيلم الذي يتناول حرب فيتنام تم تصويره داخليا وخارجيا في انجلترا. واذا قيل أنه أفضل أفلام الحرب شكلا في التصوير الداخلي والخارجي فليس هذا بكثير، بعد بعض الواقعية في أفلام Apoca Lypse Nowl, Platoon وصائد الغزلان بينما تبدو مشاهده الأخيرة أقرب الى أفلام الحرب العالمية الثانية المصورة في هوليوود. حيث نرى نفس المشاهد في زوايا مختلفة، لنكتشف بعد مشاهدتنا للفيلم رأينا الخاص في فيتنام كوبريك.

■ **بريق (١٩٨٠).**

كعادته، يأخذ كوبريك قصص أفلامه من روايات منشورة، ويختار هذه المرة رواية مرعبة لكاتب هذه النوعية من هوليوود: ستيفن كنج. يلعب داني لويد دور صبي في الخامسة تعتريه مخاوف من أن يقوم والده (جاك نيكولسون) بأذى والدته (شيللي دوفال) والأب الذي يختار فندقا في كولورادو، بمنطقة ثلجية منعزلة ليتسنى له الكتابة، يأخذ معه أسرته ليعني بها ـ لكنه يصاب بالجنون بشكل يؤكد مخاوف الصبي.

ورغم افتتاحية الفيلم المرتبة، والشهرة التي حققتها الرواية كأكثر الكتب مبيعا حينها، ووجود ممثل ـ بموهبة نيكولسون، فإن كوبريك تغاضى عن ذلك كله، وبات يوظف شخصياته لتصب في صورة ميتافيزيقية عن أبدية الشر. وليقول لنا أن الانسان قاتل بطبيعته، وبعد ساعة من الفيلم يستسلم أداء نيكولسون لتكنولوجيا المخرج، فيستكمل الفيلم روبوتي ... فيما يصبح أداء دوفال أقوى .. بل تبدو كما لو كانت لوحة لمودريلياني وبعد حذف مشاهد مطولة جعل كوبريك فيلمه في ١٤٢دقيقة..

واذا كانت مشاهد الفيلم الأولى تقدم أكثر مما تقدمه النهاية، فإن المشاهد الأخرى تقدم تلك الثنائية: الحرب / الجنس، بشكل مؤكد. بل هي توازي ما بين الحرب الشخصية والمهام في ميدان القتال.

أخذ سيناريو الفيلم من قصة جوستاف هاسفورد (The Short Timess) ويبقى الفيلم أمينا للنص المكتوب بشكل متوازن. والفيلم مدته ١١٦ دقيقة بالألوان (٣).

فيلموجرافيا ستانلي كوبريك

العام	العمل	الانجاز
١٩٥١	يوم المعركة	الاخراج، والمونتاج، والتصوير، والصوت
١٩٥١	بادري الطائر	الاخراج، والمونتاج، والتصوير، والصوت
١٩٥٢	خائفون من البحر	الاخراج، والتصوير
١٩٥٣	خوف ورغبة	الانتاج، والاخراج، والسيناريو بالمشاركة، والمونتاج، والتصوير
١٩٥٥	قبلة القاتل	الانتاج، والاخراج، والسيناريو بالمشاركة، القصة، والمونتاج، والتصوير
١٩٥٦	القتل	الاخراج، والسيناريو
١٩٥٧	طريق المجد	الاخراج، السيناريو
١٩٦٠	سبارتاكوس	الاخراج
١٩٦٢	لوليتا	الاخراج
١٩٦٤	د. سترنج لاف: كيف تعلمت ألا أقلق وأحب القنبلة	الانتاج، والاخراج، والسيناريو
١٩٦٨	٢٠٠١ أوديسا الفضاء	الانتاج، والاخراج، والسيناريو، والمؤثرات الخاصة
١٩٧١	البرتقالة الآلية	الانتاج، والاخراج، والسيناريو، والصور الاضافية
١٩٧٥	باري ليندون	الانتاج، والاخراج، والسيناريو
١٩٨٠	بريق	الانتاج، والاخراج، والسيناريو بالمشاركة
١٩٨٧	خزانة مليئة بالطلقات	الانتاج، والاخراج، والسيناريو
١٩٩٩	عيون مغلقة على اتساعها	الانتاج، الاخراج، السيناريو

المصادر:

١ - Time Magazine March 23, 1999.

٢ - الحوار من شهادات للمخرج في الكتب التالية:

The Making of Kubrick's 2001: by Jerome Agel, 1970, Signet.
Stanley Kubrick Directs : Alexander Walker, expanded edition, 1972, Harcourt Brace Jovanovich.
Stanley Kubrick: A Film Odyssey : Gene D. Phillips, 1977, Popular Library.
Kubrick: Inside a Film Artist's Maze : Thomas Allen Nelson, 1982, Indiana University Press.
Kubrick: Michel Ciment, 1983, Holt Reinhart Winstion.
The Cinema of Stanley Kubrick: Norman Kagan, expanded edition 1991, Continuum.
The Ragman's Son : Kirk Douglas, 1988, Pocket Books.
Filming the future : Pierz Bizony, 1994, Aurum Press: 2001.
Stanley Kubrick: Vincent Lobrutto, 1997, Donald I. Fine Books an imprint of Penguin Books.
Stanley Kubrick: John Baxter, 1997, Carroll and Graf.

٣ - الفيلموجرافيا من إعداد المترجم عن كتابات بولين كايل وليونارد مارتن وروجر ايبرت في: CINEMANIA 97 و guide to Movie And Videos

[الملف أعده وترجمه : **أشرف أبواليزيد**]





طفولة سينمائية

مرام المصري*

في مدينة مثل مدينة اللاذقية ، كل صالات السينما موجودة في المنتصف.

ولأن الشوارع تسمى بأشهر شيء بها ، فسينما «دنيا» تقع في شارع سينما دنيا.. تحتها بخمسين خطوة «الأهرام» ليتحول الشارع الهابط الى اليم كلسان رجل نائم. بصورة غير مفاجئة الى شارع سينما «الأهرام» ، مقابلها سينما الأمير التي سميت فيما بعد بـ«الكندي» تحتهما صالتان أخريان لم أعد أذكر اسميهما ربما أو حتما «شهرزاد» لكون شهرزاد أول سينما خيالية ثم سينما.. يا الله بدأت ذاكرتي تخونني أيضا؟

في شارع اللاذقية المتصالب مع شارع سينما دنيا. توجد سينما اللاذقية قرب بوظة جعارة المشهورة أيضا حيث عندما أرسل رسالة لصديقتي الدكتورة أكتب على الظرف قرب سينما اللاذقية بعد بوظة جعارة.

سينما «أوغاريت» التي بنيت بعدها بكثير والتي كانت كبيرة ونظيفة في الأسابيع الأولى.

كما توجد سينما «سنانا» وسينما هوائية أخرى لا أعرف اسمها ولم أعرفه يوما، لم يكن ذلك مهما.

لكل صالة من الصالات اختصاصها وروادها. سينما اللاذقية متخصصة بالأفلام الهندية ... هناك جرفنا الأدمع أنهارا واستطعنا أن ننظر لقبلات العصافير في حضرة أمهاتنا. غنينا أغاني «شاجي كابور» وتدحرجنا السلالم راقصين حتى ازرقت أجسادنا ونحن نغني «كاهي ماهي جنكليكا هي» ..» و«أيابا سوكوسوكو» ظانين أننا تعلمنا الهندية محركين رؤوسنا ولاعبين بعيوننا خارجين منها بأنوف معصورة وعيون ملتهبة.

أما سينما «الأمير» و «الاهرام» فهما المختصتان بالأفلام الأجنبية التي تصل متأخرة وكأنها تأتي مشيا على الأقدام من أمريكا وأوروبا.

وتبقى سينما «أوغاريت» للأفلام العربية أي المصرية حتى أن البعض يظن انه اذا تحدث بالمصرية تحدث باللغة العربية الكلاسيكية أو الفصحى.

كانت هناك أوقات وأيام خاصة للنساء فقط، ممنوع دخول الرجال تكتب على لائحة بخط عريض توضع على مدخل السينما، يقف قربها رجال مفتولو العضلات والشوارب لمنع الشوائب الذكورية من الدخول على وجوههم فخر خفي لكونهم حماة حريم المدينة اللواتي لم يكن باستطاعتهن الدخول بدون كل الضمانات السابقة.

في حصة النساء تصبح الصالة حماما ذا أبخرة مغبرة مليئة بكائنات تتحرك بخفة وسرعة وبصخب الأطفال الذين يركضون والرضع الذين يداعبون ويولولون والذين فجأة يصمتون عندما تضاء الشاشة وكأن على أفواههم هبطت أثداء أمهاتهم يرضعونها بينما تحلم هي أن تكون نادية لطفي أو هند رستم أو سعاد حسني وان تحب، وأن تسوق سيارة وأن يأتيها رجلها بباقة ورد ولم لا، أن تسكن في قصر مليء بالخدم والحشم وأحلام وأحلام تراودها وهي تنظر لفيلم فريد الأطرش وفريد شوقي وحش الشاشة وعبدالحليم حافظ العندليب الأسمر وأبيه الذي فوق الشجرة.

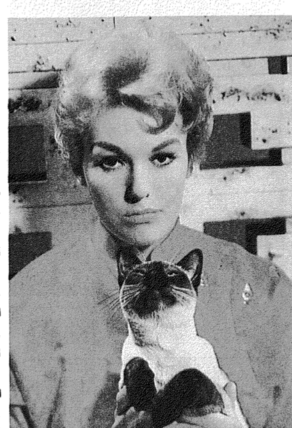
ومع هذا، للذهاب الى السينما كنت بحاجة دائما لمن يصطحبني فالفتاة لا تدخل لوحدها حتى لو وثق بها أهلها، ثم من يضمن عندما تطفأ الأضواء

* شاعرة عربية تعيش في باريس.

بأنها لن تهرب للقاء شاب تحت سلم ما من بناية خالية أو في حارة نائية حيث لا أحد يعرفها!

في ذلك الحين لم يكن يوجد مكان خاص بالفتيات عدا شرفات بيوتهن أو شبابيكها .. السينما ومسبح جورج أي نادي نقابة المعلمين الذي خصص ساعتين من صخوره الثمينة لهن من الساعة الثامنة الى العاشرة والنصف صيفا وصباحا. عليهن الاستيقاظ باكرا وارتداء ملابسهن بعجلة للخروج لأن الرجال القابعين وراء الباب الرئيسي يتلصصون على أجسادهن نصف العارية يحلمون بخروج حورية من البحر وقد وقع عنها ذيلها بفعل جاذبية المياه والتمني والدعوات التي حتما كانت صادقة.

لابد أن هذه الساعات الطويلة أمام الشاطيء ومراقبة أطياف النساء تشكل لأكثرهن أجمل فيلم وخاصة للعساكر الذين كانوا يملؤون مداخل السينما في أيام عطلتهم ليغذوا الحرمان بالحلم والرؤية ولماذا لا إذا استطاعوا أن يلمسوا ثوب امرأة أو يدها في الزحمة!!



وتبقى صالة السينما المكان الوحيد الذي يجمع في حصته العمومي ، الرجال والنساء كما كورنيش البحر في أيام الصيف ولكن للأسف حتى هذه النعمة قد اختفت بهدم بعض دور السينما وبعضها الآخر لم يعد أحد يزوره سيكبر جيل دون أن يعرف سحر هذه الشاشة.. لن يدق قلبه بمغامراتها وبمراسيها ولن يصبح لديه ذكريات عنها وفيها وإليها!!

آه السينما هذه الصالة المعتمة والمضيئة..

أتذكر اضطرابي في ذك المشى المنقط بعيون صفراء تقود خطواتي المترددة على درج لا يشبه درج بيتي والذي يبدو لي طويلا وغامضا أمام نظرات الناس الفاحصة فبأي قدم علي أن أمشي لتصبح خطواتي مستقيمة ومتناغمة مع حركة ذراعي اللتين لم أكن أعرف أيضا تحريكهما فتتلاقى ذراعي اليمنى مع ساقي اليمنى واليسرى مع اليسرى لبرهة حتى أستعيد هدوئي.

كان علي أن أعد للعشرة ولازلت أعدها لأواجه ذلك الخوف البارد أو أي خوف آخر.

السينما هذه الصالة المضيئة والمعتمة..

أتذكر عندما ضربت موعدا مع شاب في سينما الأهرام دخلت مع صديقتي الشاهدة المحلفة التي كانت باستطاعتها الحلف على القرآن لتحميني! وكان هو مع صديق له جلسا وراءنا.. لم أعد أذكر اسم الفيلم كل ما أذكره هو أنه كان يشد شعري مع كل قبلة تظهر على الشاشة مؤشرا بأنها لي.

سرعان ما تتحول الشاشة الكبيرة لوجهي ولوجهه ويختفي كل الحاضرين والممثلين.. كان يشده لدرجة مؤلمة علامة على قوة القبلات العديدة التي رأيناها ولم نذقها والتي لسبب غامض منحتني الدوخة!

كنت ولا أزال متفرجة مثالية . أعيش القصة حتى الظفر كنساء سينما «أوغاريت».. أبكي وأضحك أتألم وأغضب وأصفق بحماس مع تصفيق الصالة عندم يأتي البطل لينقذ البطلة وأتعذب ويفسد يومي لعدم رؤيتي للنهاية السعيدة التي رجوتها!

السينما هذه الشاشة الكبيرة العالية التي تهيمن عليك وأنت بعيون صغيرة وبتاريخك الانساني تحت أقدامها محكوم عليك وباختيارك طبعا . ألا تتحرك فالذي يجلس وراءك يتأفف بل يقاتلك ان كان رأسك أطول من عينيه أو ان نبست بكلمة لابد أن تخضع لسلطانها لسحرها تصبح شاهدا لجريمة ولا تستطيع التدخل .. يأتمنونك على أسرار كبيرة ولا تستطيع البوح بها.. وكل الحوادث تعبر وأنت توافق، أو ترفض ولكنك .. تخضع إلا في حالات نادرة تخرج من منتصف الفيلم نادما على التذكرة التي دفعتها.

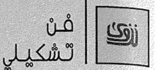
ما تقدمه السينما .. السينما العظيمة لا يقدر بثمن هي الفن في كل وجوهه حضارة فنون متعددة سواء شعرا، موسيقى رسما تصويرا و...و... كل ما هناك مما لا يخفى على أي أحد منا من تعاريف لها.

أدين لها بمشاعر .. بقهقهات عالية وبيكاء وبأفكار وكلام أول رسالة حب استلمتها كانت مقطعا من مشهد لفيلم أجنبي يقول بها الممثل لمحبوبته «بأنه سيحبها للأبد وبأن ما جمعه الله لا يفرقه انسان » وكم صدقته..

السينما وذكرياتي عنها وفيها.. لقاءاتي الغرامية، وما علمتني من طرق للتقبيل التي كنت أضع فيها كل حاجتي وحرماني ومازالت.

السينما لم تعلمني أنا فقط بل علمت كلا منا أشياء وأشياء في وعينا وفي لاوعينا .. كيف نتصرف.. كيف نأكل . . وكيف نمارس لعبة الحب. وكيف نلعب دورنا الخاص في سينما الحياة.

الصورتان : سعاد حسني، كيم نوفاك ، احدى نجمات سينما الخمسينات.



فن
تشكيلي

في ألوانها يجد العالم براءته الأولى

حوار مع الفنانة الجزائرية باية محيي الدين

ترجمة وتقديم :

جمال الدين طالب*

تعتبر الرسامة الجزائرية باية محيي الدين التي رحلت في ٩ تشرين الثاني ١٩٩٨ واحدة من الأسماء المتميزة في الفن التشكيلي، ليس في الجزائر والوطن العربي فحسب بل في العالم.

كانت باية قد استطاعت أن تقفز فجأة الى مشهد الفن التشكيلي العالمي وتحتل مكانة لافتة وهي لم تزل مراهقة في السادسة عشرة من العمر، كان ذلك سنة ١٩٤٧ بمعرضها الأول بقاعة ماغ بباريس. باية خلخلت فضاء فن الرسم (المطمئن منذ عصر النهضة الأوروبية) بريشتها العفوية الزاهية والباهرة بالوانها. لقد هزت لوحاتها المائية الوسط الثقافي والفني بباريس آنذاك، يتقدمه زعيم السرياليين الشاعر أندري بروتون وفنانون مرموقون من أمثال بيكاسو وماتيس.

ولدت باية محيي الدين في ١٢ (ديسمبر) ١٩٣١ ببرج الكيفان. وقد فقدت والديها مبكرا وهي في الخامسة فتكفلت بتربيتها جدتها. عندما بلغت العاشرة تبنتها سيدة فرنسية تدعى مارجريت كامينا، وهي رسامة، كانت تشتغل على الحرير كما كان زوجها الانجليزي رساما كذلك.

تأثرت الصغيرة باية بهذا الجو الفني، فكانت ترسم خلسة من والديها بالتبني، الى أن اكتشفتها أمها بالتبني (مارجريت) فأصبحت توفر لها كل ضروريات الرسم وتحثها عليه.

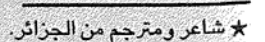
كان واضحا منذ البداية أن اسم باية (نسبة الى «باي» وهو لقب تركي على غرار باشا، خاص بحكام الولايات أيام الحكم العثماني للجزائر) كان سيكون مواتيا لها.. فمن أول انزلاقات فرشاتها البريئة كانت تحمل بوادر أن تكون «باية» الرسم الجزائري.

في ١٩٤٧ جاء «ماغ» الى الجزائر والتقى بالرسام جون بايريسياك الذي سبق أن عرض له بقاعته الباريسية. فعرفه بايريسياك على رسومات باية التي كانت قد أهدتها له أمها بالتبني، فانبهر «ماغ» لأعمال باية. وقام بتنظيم أول معرض بقاعته لأعمال باية وكانت تبلغ السادسة عشرة آنذاك.

وقد حقق المعرض نجاحا كبيرا وأثار اعجاب وانبهار جمهور فني عارف ومتذوق في قطب ثقافي كبير كباريس آنذاك. ومن الأسماء الكثيرة التي كتبت عن معرض باية وعبرت عن انبهارها به آنذاك نجد مثلا أندريه بروتون، وبراك، وماتيس وبيكاسو.

الى جانب الرسم اشتغلت باية على الطين وانجزت العديد من الأعمال الفخارية. وقد كان معملها يقع الى جانب معمل بيكاسو، الذي قضت معه شهرا كاملا سنة ١٩٤٨ بمنطقة مادورا بباريس.

في سنة ١٩٥٣ قامت عائلة باية الجزائرية بتزويجها من الحاج محفوظ الذي كان يكبرها بعدة سنوات. فانتقلت باية الى العيش مع زوجها الفنان الموسيقي الأندلسي، بمدينة البليدة (تبعد خمسين كيلومترا عن الجزائر العاصمة). ما يقارب عشر سنوات توقفت باية عن الرسم وتفرغت لرعاية زوجها وأولادها. ولم تعد للرسم إلابعد سنة ١٩٦١. ومنذ ذلك التاريخ لم تتوقف باية عن الابداع إلا عند رحيلها في ٩ تشرين الثاني ١٩٩٨. اذا كان هناك جانب يجب ألا نهمله عندما نتحدث عن الفنانة الراحلة، هو أن الظروف العائلية لم تساعد (باية محيي الدين) للحفاظ على قوة انطلاقتها الفنية منذ معرضها الأول وإذا قارنا تميز أعمالها بعدد



* شاعر ومترجم من الجزائر.



«كلما نظرت الى ألــوان بـاية، أشعـر ان العـالم ينفتـح ، يجد جـدتـه ، براءته الأولى»
جون بيلفري (كاتب فرنسي)

«من أين تاتي باية بحس الـروعة هـذا: سحرهـا كمـؤلفة حكـايـات وشـاعرة؟ (قـد تجيب مثـل بيكـاسـو: (أنـا لا أبحث ، أنا اجد!).
جيلالي قديد (رسام جزائري).

المعارض التي خصصت لها طيلة مشوارها ، لاحظنا أن هناك تقصيرا كبيرا. كما أن القيمـة الفنيـة لأعمالها لم تلق المقـابـل المادي المشروع والمستحـق مقارنـة بما يحدث في سوق الفـن العالمي.

... ولكن فوق كل شيء، فيبقى لباية مجد ألوانها الساحرة.

بايـة محيي الـدين في حـديث الفـن والحياة* ،

معرضي الأول كان بقاعة «ماغ» الشهيرة بباريس ... وأنا في السادسة عشرة

بدأت الرسم وأنـا في مقتبل العمر، بدأت عند مارجـريت، أمي بالتبني ، فقدت والـدي مبكرا. أخذت أرسـم لأن مارجـريت كانت تـرسم : كانت تقوم بمنمنمات وبالـرسم على الحرير ، وكانت متزوجة من رسام انجليزي مختص في البورتريه.

لقد كانت تقوم بمنمنمات بنساء، أزهار، عصـافير.. في المساء كنـت أنظر إليهـا وهـي تعمل في احـد الأيـام ، وهي لم تكـن مـوجودة، أخـذت الفـرشاة وانطلقـت في الـرسم بـدأت أولا الاستلهام من المجـلات التي كانت تصلنـا الى المنزل والموجهة الى الأطفال.

هكـذا رسمت أولى لـوحاتي،، بعـدهـا، أعطتني مـارجـريت فرشاة، وأقلاما.. وكانت تذهب الى العمل وتتركني أشتغل.

الرسم كان يمتعني ، كنت أرسم كـل ما يمر ببالي ، كنت أخفي رسوماتي في كـل مكان، تحت الأسرة، تحت المقاعد.. وعنـدما تعود مارجريت، انطلق في الضحـك كانت تقول لي «ماذا فعلت اليوم يا باية»؟ هل اشتغلت؟ هل رسمت». كانت تجلس أرضا وتشاهد كل الرسومـات وتشجعني على المواصلة. هكذا بدأت الرسم.

في يوم ، وكنـت أبلغ السادسـة عشرة، زار ماغ أحد أصـدقاء مارجريت الذي أهدته رسوماتي فطلب ماغ التعرف علي وعلى

عملي. أحب ما كنت أقوم به وقـرر تنظيم معرض لي، كان ذ[...] عام ١٩٤٧. ومن ذلك الوقت لم أتوقف عن الرسم.

لم أتأثـر بأي فنـان.. بل بالعكـس أعتقد أنـه [...] الاقتباس عن أعمالي!

لست أدري إن كنـت تأثـرت بفنان مـا أو أسلوب تعبير مع[...]

(..) أنا جد حسـاسة حقا، أحس بـالأشياء برهافـة . ثم انـ[...] عشت في منزل رائع. مارجريت كانت تعرف كل الكتاب.. لك[...] عندمـا نكون شبابا لا ننتبه ونجد أن كل شيء عـادي.. هك[...] فمثلا، في معـرضي الأول، كان هناك براك وأشخـاص آخرو[...] مهمون، لكن بالنسبة لي كان ذلـك عاديا ، منطقيا.. لم أنتبه [...] فيما بعد وقلت: «لقد عرفت أشخـاصا على قدر من القيمة ول[...] أستفد من ذلك».

لهذا أعتقد أنني لم أتعرض الى أي تأثير.

كنت أعيـش في منزل مليء بالأزهـار: أخت مـارجريت كـان[...] تملك محلا للزهور بالجزائر العـاصمة. وكان الجميع يعش[...] الزهور وكانت موجودة في كـل مكان بالمنزل. كان هناك أيض[...] كثير من الأشياء الجميلة.. هكذا كان الجو والمحيط العام الذ[...] أعيش فيه.

في بيـت أمي كـانـت هنـاك أعمال لبراك، ماتيس، وهـ[...] رسومات أحبها، تهزني بعمق، لكن لست أدري هل يمكن[...] القول أنني تأثرت بها. أعتقـد أنني لا أحب الاقتباس، بل[...] بالعكـس أعتقد أنه تم الاقتبـاس عني، عن الـواني مثلا[...] فهناك رسامـون لم يكونوا يستعملون الـوردي الهندي[...] أصبحـوا يستعملـونـه ، في حين أن الـوردي الهنـدي[...] والأزرق الفيروزي هي ألـوان «باية» كانت حاضرة ف[...] رسوماتي منذ البداية. انها ألوان أعشقها.

(...) هـي ألوان ربما استلهمتهـا مـن نسـاء منطقة القبائل[...]



اللواتي يرتدين ملابس ذات ألوان زاهية.

لست أدري لماذا لا يوجد أي رجل في رسوماتي ... وكلها مليئة بالنساء؟

يقال لي غالبا: «لماذا لا يوجد رجال في أعمالك لماذا دائما النساء فقط؟ ولا أعتقد أنه يمكنني الاجابة عن هذا السؤال. أشعر بأن الأسباب التي تجعلني لا أرسم إلا النساء تعود الى أنني فقدت والدي وأنا في سن جد مبكرة، أبي، ثم أمي. عن أبي لا أتذكر إلا صورة ضبابية، أما أمي فرغم صغر سني، آنذاك، فإنني أحتفظ بصورة دقيقة، قمت حتى بعمل بورتريه: إمرأة فارعة الطول، ذات شعر أسود طويل.. كانت فعلا جميلة، أعتقد أن هذه المرأة التي أرسم هي إنعكاس لأمي.. لدي شعور أنها أمي وكنت متأثرة بفعل أنني لم أعرفها جيدا. كنت مشبعة بغيابها لست أدري..

(..) أمي بالتبني، كانت تحرص على عدم تضييعي لدياناتي ...وأنا في بيتها كنت أصوم رمضان، لا آكل لحم الخنزير، لا أشرب الخمر، كنت أؤدي صلاتي.. إضافة الى ذلك كانت تبعث بي عند عائلات جزائرية تقليدية، صارمة حيث كان يجب حمل الخمار.. كل أسبوع كنت أذهب لقضاء عطلة نهاية الأسبوع عند هذه العائلات حيث كنت أتعلم الصلاة وحيث أحافظ على لغتي العربية: فالبنات داخل هذه المنازل لا يتحدثن إلا العربية لأنهن لم يكن مسموحا لهن بالذهاب الى المدرسة.

(...) وكان هناك عمي الحاج الذي كان يقص علينا الحكايات. هذه الحكايات مازالت لحد الآن عالقة بذهني.

قضيت شهرا كاملا مع بيكاسو .. كان انسانا رائعا

لقد قمت بمعرضي عام ١٩٤٧. وفي ١٩٤٨، كنت بمعمل الخزف بمادورا بمنطقة فالوري بـ(فرنسا)، كنت أجرب صناعة الفخار، وفي ذلك الحين لم يكن هناك فرن بالجزائر وكذا الوسائل الضرورية، لهذا انتقلت الى فالوري.

كنت أقوم دائما بصناعة الفخار، كنت أعشق الاشتغال على الطين. أنا في نفس الوقت قبائلية (بربرية) وعربية وقد عشت بمنطقة القبائل بتيزي وزو، ليس لفترة طويلة لكني أتذكر أنني شاهدت النساء يشتغلن على الطين، لهذا السبب ربما اتجهت الى الاشتغال على الطين بمفردي، لأنني أعشقه وأعشق الفخار. عند مارجريت كنت من حين لآخر، أقوم ببعض المنحوتات، وللطهي كنا نذهب عند صديقة، كانت تقوم بطهي خبزها داخل فرن تقليدي، فكنت أضع أعمالي هناك، لكن عندما كنت أقوم بأعمال كثيرة لا أجد أين أطهيها. ولما كانت مارجريت تعرف جيدا أشهر معامل الخزف بمادورا، وكانت لها اتصالات بفالوري، فقررت أن نذهب هناك، هكذا وجدت نفسي بمعامل خزف مادورا، في نفس الفترة كان يتواجد هناك بيكاسو، قضينا شهر كاملا مع بعض، فورشتانا كان يفصل بينهما حائط فقط. من حين لآخر، كان يأتي لرؤية ما أقوم به: كنا نتغدى مع بعضنا البعض، كنا نأكل الكسكسي.. كان رجلا رائعا: عظيما كنت أزوره لرؤية ما يقوم به، في تلك الفترة كان في سلسلة أعماله حول الأسماك بفخارات: أوان، مزهريات مطبوعة بالأسماك.

لم أتلق أي تدريب على الرسم وتقنياته.. وأجد نفسي على الورق حيث أرسم ما أشاء

لم أتلق أي تدريب على الرسم وتقنياته عند عائلتي بالتبني. كانوا يقولون لي: «أرسمي ما يحلو لك» ولا أحد أشار علي بالخلائط اللونية، فقد اكتشفت كل شيء بمفردي النصيحة التي كانوا يقولونها لي: «افعلي ما تشائين يا باية!». (...)

(فرصة استثنائية جعلت وبفضل باية، أن يترافق أمام أعيننا التياران اللذان يغذيان الشعر واللذان منحا فرصة فريدة لشخص رهيف لكن محظوظ لاكتشافهما في منبع مشترك. فرصة جد مواتية، سمحت بالفعل لهذا الظهور المتألق تحت سماء مكفهرة لنوفمبر من عام ١٩٤٧ بباريس - باية كانت في الداخل كما في الخارج مشعة بكل سحر بلادها.

(...) من اليقيني أن أجواءها معبقة بعطور الف ليلة وليلة.

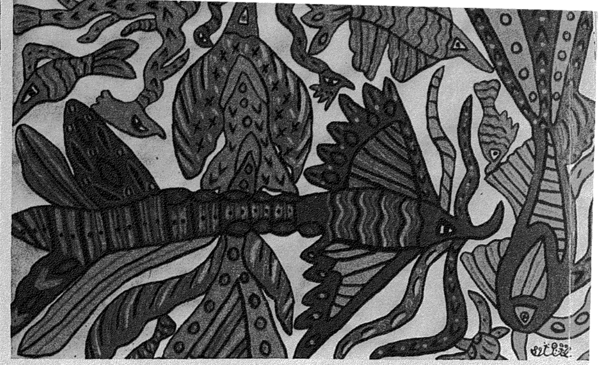
(...) باية من مهمتها، إعادة الاعتبار لمعنى كلمتين نحن إليهما: «العالم العربي السعيد».

أندري بروتون في «خلف المرآة»، ١٩٤٧.

«إنها هبة الله في كل كمالها».

الفنان الجزائري حسن بو عبدالله

(من تعليق الفيلم الذي انجزه حولها).



عملي جد سهل . بداية ليس لي مكان محدد للرسم. أرسم فوق طاولة المطبخ أو فوق طاولة قاعة الأكل بالنسبة للرسومات الكبيرة، أضع ورقتي وأرسم بالقلم، اذا كانت هناك امرأة، أبدأ برسمها ثم أرسم الأدوات أو مزهرية أو على حسب اللوحة. أبدأ عموما بالمرأة، ثم يأتي الباقي. المرأة هي المركز، الباقي يأخذ مكانه حولها. إذا كانت آلات بمفردها، أبدأ بها ثم أرسم الأشياء الأخرى. في مرحلة ثانية أهتم بالألوان: ألوان الفساتين أولا ثم لون الشعر. إذا وضعت خمارا على الرأس، ألون الخمار ثم الفستان.

(...) لقد جربت القماشة ولكن التجربة لم تكن ناجحة. بالنسبة لي الأمر مختلف فليس لدي المتعة المماثلة للاشتغال على القماشة عكس الورق. القماشة بالنسبة لي أصعب، أشعر أن فرشاتي لا تنزلق عليها. لقد حاولت الاشتغال عليها وأنا شابة لكني توقفت. وقمت بتجربة أخرى. لكني توقفت من جديد. على الورق وبالرسم المائي أشعر أكثر بالحرية، رغم أنه أكثر نعومة من الزيت حيث يجب الانتظار حتى يجف. فمثلا إذا وضعت نقطة يجب الانتظار حتى تجف لاحاطتها بشيء آخر، هذا المشكل لا نصادفه مع الماء، حيث أنا أكثر حرية على الورق.

(..) العصافير حاضرة بكثرة في أعمالي لأنني أعشقها . كانت هناك عصافير في المنزل. أعشق أيضا الفراشات، التي كنت أراها عند بعض أصدقائنا الذين يقومون بجمع فراشات من مختلف الألوان.

(..) أما الآلات الموسيقية فقد بدأت وضعها في رسوماتي سنة (١٩٦١). أي سنوات قليلة بعد زواجي من الحاج محفوظ الذي كان موسيقيا. لقد تزوجت سنة ١٩٥٣.. وعندما دخلت البيت وجدت فيه آلات موسيقية في كل مكان وحياتي وسط هذه الآلات أثرت علي. وقد كانت حقا متوافقة مع عالمي. ثم أنا أحب الموسيقى، الاندلسية، العصرية.

توقفت عن الرسم لمدة ثماني سنوات فكنت أشعر شعور من فقد ابنا..

(..) أنا أرسم لأنفس عما بداخلي. أنا أحب ملامسة الفرشاة.. عندما نرسم والفرشاة في اليد، فإننا نهرب من كل شيء إننا في عالم مختلف ونخلق كل ما أردنا خلقه.. إنه مسار نوعا ما فردي.. وأحبه ، إنه ضرورة بالنسبة لي عندما لا أرسم أحيانا لعدة أيام، فإن ذلك ينقصني ويجب أن أعود إليه.

(..) رغم ذلك فقد توقفت عن الرسم عندما تزوجت، توقفت سنة ١٩٥٣ ولم أعد إلا سنة ١٩٦١. عندما نتزوج يصبح الأمر مختلفا. لما دخلت الى بيت زوجي، كان الأمر صعبا نوعا ما أن أواصل العمل داخل هذا المحيط. ثم لم يكن لدي اتصال بالعالم الخارجي. كنت داخل المنزل ومن المتوجب علي البقاء داخله، فلماذا اذن الرسم؟ كنت مثبطة العزيمة.. لم أعد للرسم إلا سنة ١٩٦١، عندما اشترى المتحف الوطني الجزائري لوحاتي القديمة، بعض لوحاتي كانت بفرنسا والمتحف استرجعها من عند ماغ. أصدقاء جد مقربين، آل ميزونسال هم الذين دفعوني : لماذا لا تعودين؟ كنت أرد أنه لست أدري وأنني فقدت الأمل وأن كل شيء انتهى... كنت أشعر مثلما نشعر عندما نفقد ابنا ونعتقد أن كل شيء انتهى. لقد كانوا يصرون ويشجعونني. كانوا يهتفون لي وفي أحد الأيام قررت زيارتهم بالجزائر العاصمة ـ (كانت تقيم بمدينة البليدة التي تبعد خمسين كيلومترا عن العاصمة) ـ ثم تحدثت مع زوجي فكان موافقا على عودتي..

هذه المقاطع مترجمة من الحوار الذي أجرته مع باية محيي الدين الكاتبة الجزائرية دليلة مرسلي.

«لوحاتها دعوة دائمة للسفر في أرجاء عالم مقفل ملؤه الصفاء، كأنه خارج من القصص المدهشة. عالم يذكر بفردوس، مسكون بالعصافير الأسطورية والنباتات الكثيفة، حيث نبع شفاف يحيط بشخصيات نسائية تزهو ببساتينها الباهرة، عالم سحري رخيم يتجلى بأشكال الزخرفة العربية بنقوش مزيجة بالأسود، بتدرجات لونية مرهفة الايقاع تلك أساليب باية النقية البسيطة، إنما الموحية بكل الينابيع القديمة التي تنبت الأسطورة والحلم، على الضفاف الجنوبية للبحر المتوسط . تلك أسرار باية».

الصحفي اللبناني بيار أبي صعب

رسم باية هو رسم عطاء ، رسم مقدس حيث كل شيء صمت وصرامة. لا أية صخب، لا أية تداخل، إنه انسجام تام. عندما ترسم باية الطبيعة، فكأنه خروج للربيع.. باقات ومزهريات متعددة الألوان في فراديس لا تقبل فيها الا عصافير أسطورية ، آلات طرب، أسماك.

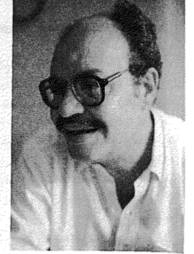
رسم (باية) يريد أن يكون عفويا وخيالا خارقا أكثر منه مرآة سحرية للواقع فضاء للنساء فضاء مغلق .. فضاء ـ حريم حيث الرجل مقصي منه، لكن ليس الأطفال.

(..) لوحاتها تظهر كلها نفس كثافة الألوان ونفس الأسلوب ولا اية تدرج في الألوان، فقط تقارب صاخب، الأزهار ، الأنهار، الأكواخ لها نفس الالوان غير الواقعية، إنه دائما الربيع والنساء كما عصافير استوائية تزدهي في فساتينها ذات الالوان البربرية: أخضر، بنفسجي، وردي، احمر، أصفر فاقع... في هذا الرسم كل شيء صمت ما عدا اللون، الذي يتناغم بريقه مع الأشكال في تعدد الوان احتفالي.

(..) باية تقطع أوصال الفضاء الرسمي الموروث عن عصر النهضة (الأوروبي)... الواقعية المتخيلة أو الواقعية التجريدية التي تبلغها على حساب واقعية بصرية ، تدين بها باية الى حركية التباينات في الأشكال والألون.

(..) باية تغترف طبعا من الرسم الغربي (..) لكن الوانها تنتمي الى التقليد البربري. بينما بالمقابل ميلها وتنظيم أعمالها ذاته تأثير عربي : مثل منمنمات القرن.

علي سلام (فنان جزائري)



محيي الدين اللباد. فنان من جيل العباقرة الذين ظهروا في الخمسينات والستينات بالقاهرة والذين تميزوا بتعدد مواهبهم واثرائهم لمسيرة الفن البصري العربي بأنواعه. قدم انجازا مدهشا في مجال الكاريكاتير السياسي والاجتماعي ورسوم وكتب الأطفال والكتابات النقدية.. كما وضع بصمة خاصة في فن تصميم أغلفة الكتب في العالم العربي وأصبح أحد رواد هذا الفن وواحدا من المتميزين به على مستوى العالم.

ورغم بساطته وعفويته الشديدتين.. فانني لم أستطع تجاوز الاحساس بأنني أمام إله اغريقي مهيب يتحول أحيانا الى شيخ طريقة — في الفن طبعا — مبهر .. يتكلم فتتدفق أفكاره متتابعة لتعبر عن ثراء نفسي وثقافي مدهش.. وموسوعية.. تمزج الأسماء بالتواريخ وتستدعيها من أزمان سحيقة أو من أعماق الكتب، ومتابعة دؤوبة لكل ما تصدره المطابع العربية والأجنبية. ترى كيف يتكلم إله إغريقي مهيب.. وكيف أصبح الطفل القادم من حي المغربلين بوسط القاهرة أحد الكبار الذين لا يسعنا ما إن نسمع اسمهم إلا ونرفع القبعة؟!



الفن مرهون بأداء الوظيفة.. لا بالجمال

حاوره :

ابراهيم فرغلي★

● **بداية .. هل يمكن أن نتعرف على كيفية تشكل وعيك الفني في المراحل المبكرة من حياتك وانعكاسها على قرارك باحتراف الفن لاحقا؟**

○ اكتشفت بالاسترجاع انشغالي بمسألة الرسائل البصرية وأنا في سن صغيرة رغم أن البيئة المباشرة في بيتنا لم يكن لها أي تأثير لأن أبي كان يقرأ جريدة واحدة هي «الأهرام» وأحيانا «مصر الفتاة»، ولم يكن يدخل البيت أي صحف أخرى، ولم يكن لدينا أي كتب مصورة سوى كتاب عن نصاب مدهش لكاتبة لها لقب «الجبالي» وكتاب آخر عن الغابة المتحجرة في القلعة وألفه شيخ اسمه عبدالجواد الأصمعي، وما عدا ذلك فالكتب كلها دينية ولغوية وقواميس. ولم يكن لأي أحد من أسرتي أدنى علاقة بالأدب أو الفن ـ لكن الرسائل البصرية التي تأتي من الخارج هي التي تشكل الوعي الجمالي والفني. صورة طابع بريد .. أو علامة بكرة خيط أو علبة سجائر.. الخ. وطبعا أغلفة الكتب والمجلات.

● **هل تذكر مجلات بعينها ساهمت في هذا التشكيل؟**

○ طبعا .. مجلة «سندباد» مثلا التي كانت تصدر من دار المعارف ورسوم الفنان بيكار فيها أثرت فيّ بدرجة كبيرة جدا. في مرحلة من حياتي كنا نسكن في «المغربلين» وكان «شارع محمد علي» قريبا منا، وهو شارع الطباعة ، بالاضافة الى سور الأزبكية الذي ساهم بما شاهدته فيه من مطبوعات وكتب في زيادة ولعي بالكتب والمجلات خاصة انه كانت هناك جالية أجنبية كبيرة في مصر، وهناك اكتشفت ثلاثة مصادر لرسم الكاريكاتير وأثرت فيّ بشكل خطير، واكتشفت لاحقا أنها أثرت أيضا في «صلاح جاهين» كما أخبرني. وهذه المجلات هي "Lilliput" و "Men Only" و "New Yorkers" ، هذه المجلات كانت من أرقى المجلات التي تقدم الأدب والشعر وصور الكاريكاتير في ذلك الوقت بالاضافة الى الأغلفة العبقرية التي كانت تتصدرها.

● **هل يعني ذلك أن هذه المجلات هي التي ساهمت في اتخاذك قرار احترافك للفن والكاريكاتير؟**

○ هذه المجلات مع أعمال بيكار ثم اكتشافي لأعمال حسن فؤاد في مرحلة لاحقة والتي زلزلت وجداني بالاضافة الى الرسائل البصرية التي تكلمت عنها جعلتني بالفعل اختار هذه المهنة وأنا في المرحلة الثانوية، حيث بدأت كرسام كاريكاتير محترف وحصلت على أجر وعمري ١٥ سنة، بعد الثانوية قررت دخول كلية الفنون الجميلة.. لكن «اتكعبلت» بسبب حصولي على مجموع يؤهلني لدخول «طب أسنان» وإزاء ضغوط العائلة اضطررت الى دخول طب الاسنان رغم أني كنت قد قدمت أوراقي للفنون الجميلة، لكني بعد منتصف العام اكتشفت أني أخطأت وأنني ليس لي إلا دراسة الفنون وقررت أن «تخبط العائلة دماغها في الحيطة». فدرست الرسم أو التصوير، وكنت أكتب الى مجلة «سندباد» وأساهم فيها كقارىء، فنقلني الفنان الكبير «بيكار» من قارىء الى رسام بها ثم انتقلت الى «دار المعارف» لتصميم الكتب وفي السنة الأخيرة لي في الكلية انتقلت الى «روز اليوسف» وتم تعييني بها.

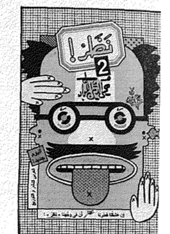
● **قبل أن نتعرف على تفاصيل رحلتك العملية أريد أولا أن أستوضح مسألة تأثير الرسائل البصرية التي وضحت أنها كانت احد محددات اختيارك لاحتراف الفن..**

○ هذه مسألة في غاية الأهمية.. والاستهتار بهذا الجانب واعتبار أن الفن هو فقط الموجود داخل البراويز هو سذاجة واستهتار بالتفاصيل. فليست الأعمال الكبرى فقط هي التي تؤثر في الناس ووجدانهم ، وإنما ـ وعلى العكس تماما ـ فالانسان يتأثر جدا بالعلامات البصرية والتي ضربت لك أمثلة

★ كاتب من مصر.

عليها : زجاجة كوكاكولا.. علبة كبريت.. ماركة سجائر.. أفيش سينما.. مانشيت جريدة.. الخ. فهذه الأعمال تحفر نوعا من العلامات في الذاكرة، فعندما نرى علامة ترجع الى سنة ١٩٤٠ لا نتذكر المنتج فقط وانما ستعود ذاكرتنا الى فترة الاربعينات كلها. أو أن ١٩٦٧ مثلا تختصر في مانشيت لصحيفة أو إعلان ناقد للجو السائد.. فكل ما نراه يستدعي بعضه ويتم تصنيفه في الذاكرة. فالذاكرة لا تحتفظ فقط بالأعمال الكبرى أو الأعمال التي نختارها نحن فقط.

وهناك مقولة مهمة للفنان النحات «محمود مختار» يقول فيها إن العملة النقدية هي قطعة النحت التي تصل للرجل الفقير أو العادي الذي لا تتاح له فرصة مشاهدة المعارض الفنية ولا يحضر الى المدينة لرؤية التماثيل. وكان يؤكد على ضرورة الاهتمام بهذه العملية مهما كانت تكلفتها لأنها تتضمن رسالة تصل الى ملايين الناس ولابد أن تتضمن قدرا من احترام العقل والمنطق واحتواء رسالة انسانية لأن هذا يبني - وبدون أن يعي الناس - منطق بلد كامل.



● **هل معنى هذا أن الفن يؤدي غرضا ما أو وظيفة ما طول الوقت؟**

○ طبعا.. الفن في الأساس وظيفة والكلام عن الجمال للجمال هو «كلام فاضي» ويردده الناس دون وعي.. فالفن منذ بدء الخليقة هو من أجل تأدية غرض أو وظيفة ثم يأخذ قيمته الجمالية لاحقا من اصطلاح مجموعة كبيرة من البشر على أهميته وضرورته وليس بالضرورة أن تكون موافقا عليه.

الفن بدأ برسم الانسان للحيوانات على جدران الكهوف للتغلب على خوفه منها بالسحر. ثم أصبح له هدف توثيقي وديني في الحضارات الفرعونية والآشورية، ثم هدف ديني في أوروبا في عصر ما قبل النهضة من خلال الكنائس، ثم هدف سياسي في عصر النهضة، وفي الوقت الراهن يأتي فن الاعلان كمقابل للفنون في العصور الأخرى. هو البديل لفن الكنيسة والدولة والاقطاع. ولست أنا الذي اختاره، أو أكرس له. فالموضوع له دائما أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية لأنه الرسالة الأقوى التي تصل للأفراد في العالم كله الآن. ويشير تقرير أخير لليونيسكو الى مئات المليارات كحجم للاستثمار في الاعلانات في العالم بالاضافة الى قائمة كبيرة من الدراسات والعلوم والأبحاث التي تخدم الاعلان.



فالجمال يكون في قوة المنطق والقدرة على أداء الدور والابداع وفي المراحل الانتقالية تسقط وسائل الاتصال القديمة ويصبح من الضروري ابتكار وسائل جديدة.

وهذا الكلام معروف في العالم الآن ويؤثر حتما على السياسات المتحفية للمتاحف التي بدأت في التغير لتؤكد على هذه الفكرة، فالمتحف الآن لم يعد يهتم بالفنون الكبرى فقط، وإنما بكل شيء. ستجد مثلا أحد المتاحف يقيم معرضا تحت عنوان «علاقة التأثير المتبادل بين برلين وباريس».. وهناك ستشاهد لوحات وكتبا وأيضا ملابس ولافتات إعلانية وعلب منتجات استهلاكية، فهناك اتجاه في العالم لتوثيق الرسالة البصرية. فالكلام عن أن الأعمال الكبرى هي التي تؤثر في الناس كلام غير معقول وغير صحيح. وهناك أيضا في أوروبا متاحف دائمة لهذا الغرض وقد شاهدت مثلا متحفا في باريس للملصقات فقط هناك أيضا معارض لسجائر «الجلواز» فقط. تاريخ علاماتها واعلاناتها وأشكالها المختلفة .. فهذا هو الاتجاه في العالم الآن.

● **في ضوء اعتبار أن الرسائل البصرية تضم قيم وروح عصر.. فهل تعكس الرسائل الحالية قيم وروح هذا العصر؟**

○ الوضع عندنا هنا يمكن التعبير عنه بالقول: إن انعكاس صور إتصال لا تحوي هذه القيم سيكون له تأثير خطير جدا، لأن الرسائل المفتقرة للمعنى سيكون لها تأثير أسوأ مما يمكن تخيله، والأجيال الحالية التي يطلق عليها «أجيال البانجو» هي أجيال لم تتلق رسالة مترابطة، الأمر الذي يساهم في خلق بلبلة وحالة من التشتت والاحساس بعدم الجدوى. والطفل الذي يتلقى علامات الاتصال السائدة الآن يجعلني أفكر كثيرا في كيفية بنائه وما يمكن أن يكون عليه هذا الطفل في شبابه. فالحكاية بالفعل ليست بسيطة وتعكس أزمتنا في نفس الوقت. نحن الآن نعيش على المستوى البيولوجي فقط.. نأكل ونشرب ونبحث عن الخبز والمياه ولا توجد إمكانية لأي شيء أعلى من البيولوجيا قليلا. رغم أن هذا المستوى البيولوجي متوافر لحالات في الحياة أقل من النبات وليس فقط الحيوانات! وهناك اتجاه لاعتبار كل ما هو فوق البيولوجيا هو نوع من السفسطة والفانتازيا، وأصبحت الكوارث التي نمر بها مبررا لازالة الأهمية عن أي مستوى أعلى من مستوى الضرورة، والأكل.



● **نعود مرة أخرى الى مسيرتك العملية والتي توقفت عند تعيينك في روز اليوسف..**

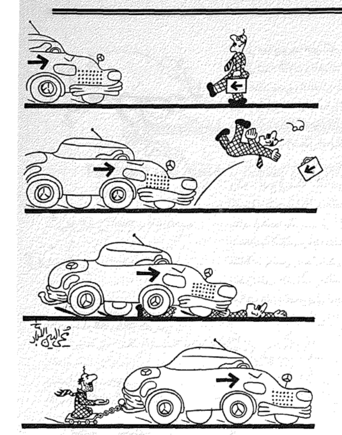
○ تم تعييني في روز اليوسف سنة ١٩٦٢ بالفعل مع «رءوف» و«صلاح الليثي» بعد خروج «صلاح جاهين» وأنا دائما أقول أنهم فكوا صلاح جاهين بنا نحن الثلاثة ومع ذلك فأعتقد أننا لم نستطع أن نسد مكان جاهين أو نعوض عبقريته. وكنت قد وضعت قدما في الكتابة والرسم والاخراج والتصميم واستمررت فيها جميعا مع الكاريكاتير السياسي والاجتماعي. وكنت مشغولا طول الوقت بالتفكير في تحديد أي من هذه المجالات سيكون الأساسي وأيها سيكون الفرعي. في ١٩٦٣ اختاروني في صحيفة الجمهورية كمؤسس لمجلة «كروان» للأطفال وهي كانت مجلة تحاول الرد على الاتجاه الأجنبي للمجلات السائدة ومنها «ميكي» و«سمير» لأن ثلثيها كان منقولا. لكن هذه المجلة انضربت بتغيير رئيس مجلس الإدارة الذي أصبح وزيرا آنذاك.

بيكار نقلني من قارىء الى رسام!

● **وكيف استطعت أن تحسم اختيارك بين مشروعاتك الفنية في آخر الأمر؟**

○ عندما وصلت الى سن الثلاثين فهمت أن كل هذه الأمور تصب في مجال واحد وأعتقد أنني استطعت أن أفعل هذا بعض الشيء،

فستجد الكاريكاتير السياسي فيه جرافيك، ورسـم الأطفال فيه سياسة وجرافيك، والجرافيك فيه رسم وهكذا. وفيما يتعلق بالأطفـال أوليت اهتمامي لمرحلة ما قبل المدرسة أي الى سن سـت سنوات لأنها مرحلة الاتصال البصري، فوجـدت علاقة كبيرة بين هذه المرحلة وتصميم العلامات لأنها بـالفعل تحقق عملية اتصال بدون لغة. وهكذا تفتحت المسألة وتوحـدت وأخذت دوراتها من بعضها البعض ولم تعد هناك أزمة.



● **قضية الرد على اتجاه أجنبي يعكس فيما أتصور اهتمامك بقضية التأصيل والخصوصيـة فهل يمكن أن نتعرف الى تفـاصيل وعيك بهذه المسألـة ومدى اهتمامك بها؟**

○ عندما قلت إن تجربة «حسن فـؤاد» الفنية أحدثت لي زلزالا أدى الى تغيير كيفي كنت أقصـد جانبا مـن هذا الموضوع. وأنـا عندما قـررت الدراسة بكليـة الفنون الجميلة كنت مضطرا لأن أساتذتي الذين اخترتهم عن بعد مثل بيكار كان موجودا هناك. وطبعـا استفدت رغم أن المنهـج المتاح هو منهـج غربي غايـة في الانحطاط ولايزال هو نفســه حتى الآن، فالتركيز فيه على الفن الغـربي وفنون عصر النهضة بشكل أسـاسي ولا توجـد إلا ورقات أو دراسـات بسيطة ومسطحـة عن الفنـون العربيـة والاسلامية. وأقـل بكثير جدا مما يـدرس حتى في أوروبا. وكـان فراش العميد آنـذاك يتكلم الايطـالية بحكم أن معظـم الأساتذة في الفترة السـابقة كـانوا ايطاليين وكل أسـاتذتنا حصلوا على بعثاتهم في ايطـاليا وفرنسا وأسبانيـا فكانت الدراسة لا تترك لنا فرصة للانشغال بـأي شيء آخر، وبالعكس فقد أدى هذا الأمر أن أحتاج الى وقت طويل جدا للتخلص مـن تأثير الدراسة الأوروبية لأنني بدأت في الثلاثينـات من عمـري استرجع الأمـور وأمسح عـن «الهارددیسك» في عقلي كـل التأثيرات السلبية ومحاولة بناء شيء ولكن الوقت ضيق.

عندما قمت بزيارة أوروبا لأول مـرة كان ذلك سنة ١٩٧١ أثناء حصولي على بعثة تدريبية لألمانيا وقمت بزيارة باريس وبراج وفيينا. وكان ذلـك عقب ثورة الطلبة وكانت هناك حالة من التمرد والرغبة في هـدم كل شيء والرفض لكل شيء واكتشفت أنهم يعيشون في مجتمعات مستقرة بشكل كبير جدا ومبنية لدرجة أن هذا البناء قوي جدا وضاغط جدا وكانت الأجيال الشابة تريد تكسير الثوابت والاستقرار. ورغم اعجابي بهذا التمرد فقد أدركت أنه يمنحنا فانتازية الهدم ولا يوجد لدينـا شيء مستقر أو ناضج وخاصة في مجال الفن باعتبار أننا لم نصل الى هذه المرحلة التي نحن بها، وحتى الآن كلنا تجريبيون بكل شيوخنا وبالكاد مازلنا نضع اللبنات الأولى.

وهكذا بدأت بمراجعـة التكوين الغربي والأدوات الغربية وبدأت في اكتشـاف الخط العربي الذي كان ينظر له باعتبـاره «حاجة من بتاعة المشايخ» وبدأت في بحـث واكتشاف تراثنا الفني وأتابع في نفس الوقت النماذج المحترمـة في أوروبا بدون تعصب لأننا لابد أن نعرف كل شيء في سياقه بدون ثنائيات الاصالة والمعاصرة والذات والموضـوع ...الخ هذه الثنائيات الغربية. وهكذا تكونت وكأنني أرتدي عمامة صغيرة و«برنيطة» في نفس الوقت.



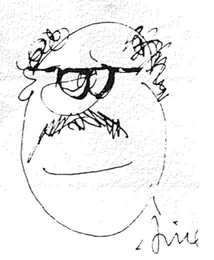
نحتـــاج الى متاحـــف لذاكرتـــنا البصــرية

● **من المعروف في إطار اهتماماتك تصميم أغلفة الكتب ولك بصمـة في هذا المجال.. بداية أريد أن أسأل هل من الضروري أن يكون المخرج أو المصمم رساما أو العكس؟**

○ لا.. لا.. اطلاقا .. ليس هذا شرطا فليس كل رسام مصمـم اتصال بصري والعكس صحيح. لأن هناك تكوينات مختلفة من البشر واهتمامات مختلفة. وأنا هنا أحب أن ألفت النظر الى أن لدينا نقصا كبيرا في الاعداد الفني لعمليات الاخراج والطباعة بشكل عام وهو ما يؤثر على مستوى الأداء والخصوصية.

وأنا أؤكد أنه لو كان هناك معهد متخصص وفني أو متوسط بـالأساس لتدريس هذه المهنة لكنت استفدت بشكل كبير ولوفرت على نفسي وقتا وجهدا كبيرا. وفي أوروبا كلها معاهد تبدأ بعد المرحلة الاعداديـة تبدأ بالأساسيات الحرفية والمهنية وبعد ذلك تكون هناك مرحلة لدراسة المفاهيم والنظريات. والمفروض أن نبدأ في تأسيس مثـل هذه المعاهد. وقد اشتركت منذ عدة سنوات في تأسيس معهد بأكاديمية الفنون وفوجئت أن الاتجاه هو انشاء معهد دراسـات عليا.. يعني أولاد دارسين يأتون للحصول على شهادة دكتوراة ثم يذهبون للعمل في الخارج.

نحن لا نحتاج الى هـؤلاء وإنما الى تأسيس شباب مـن المرحلة الاعدادية والثانـوية بشكل حرفي لأن الجزء الأكبر مـن مهنتنا صنعة وحرفة بالأساس، واستقروا في النهاية على معهد بعد الثانوية ويتضمن قسما للدراسات العليا. أنا أعتقد أننا في حاجة ماسة للتوسع في هذه المعاهـد لتوفير فرص للتدريب على معـدات الطباعة الحديثة التي تمتلـك بعض مؤسساتنـا الصحفية ترسانات كـاملة منها



اللبـاد بريشـــة : سينيه
رسام الكاريكاتير الفرنسي

أفضل مما يـوجد لدى أكبر صحف أمـريكا وفرنسا وألمانيـا ولكن دون وجود كفاءات تستطيـع أن تحقق الاستخدام الأمثل لهذه الآلات والمعدات والتي مازلنا رغم استخدامها نقدم نفس التصميمات القديمة ولا نسيطر على أدائها!
كما أعتقد بضرورة عمـل متحف خاص بالـرسم والتصميم للطباعـة .. ففي بيت حسن فـؤاد هناك جناح كامـل يضم مجموعة كبيرة منها وأيضا لدى الفنان بيكار الذي يمتلك ثـروة لم يعد يعرف كيف يرتبها ويحافظ عليها فهذه الأشياء ينبغي أن نحافظ عليها ولا نبددها لأنها تراث وهي أيضا ذاكرتنا البصرية.

● وما هي بالأساس أسباب اختيارك لمجال تصميم واخراج الغلاف للتركيز عليه؟

○ أنا أؤمـن بأن الكتاب وحدة واحـدة. وأن كل كتاب يمثل شهـادة على عصر هذا الكتاب، فكتاب طبـع في سنة ١٩٦٠ وغيره طبع في سنة ١٩٩٠ وكـل منهما يحمل قيم ومنطق وروح العصر بشكـل عام. أنا أحب هـذه العملية وأحاول أن أكون قارئا جيـدا للأدب بقدر ما أستطيـع. ولذلك زاد اهتمامي بهذه المسـألة وأحسست أنها محتاجـة لنقلة أكبر. وأنا بدأت في هـذا منذ حـوالي ٢٠ سنة، وأحـاول لفت النظر الى شيء أعتقد أنني نجحت في تحقيقـه بعض الشيء ـــ يتعلق بشخصية الكتاب وخصوصيته، وأعتقد أن هناك خطوة أخرى ينبغي تحقيقها وهي فكرة العلاقة بين الغلاف والرسم. فالغلاف ليـس رسما بالضرورة وهو في الماضي كان عبـارة عن «ورق مقوى» مدهـون بلون معين ثم يتم الـرسم عليه وأخيرا يقوم الخطاط بالكتابة فوقه. الآن الأمور تغيرت.. لا توجد ورقة أصلية للغلاف خاصة بعد ظهور الكمبيوتر. الغلاف غلاف المخرج أو المصمم سواء استخـدم رسوما خاصة به أو لفنان آخر أو صورة فوتـوغرافية أو حتى لو لم يستخدم شيئا من هذا. ولذلك أتصور أن مسألة القراءة ورسم الشيء عملية غير موضوعية والأفضل في حالة الرسم أن يكون المخرج على معرفـة بأعمال هذا الكاتب وبالتالي سيكـون على علم بما يناسبه، رسمة بالـرصاص أو تفصيلة من لوحة أو فن حديث تلائم موضوعا مشغولا به. والحكاية فعلا بهذا القدر من التعقيد. انما حكاية إنه ديوان شعر فيقوم المصمم برسم شجرة ليس بها أوراق إلا ورقة واحدة وفي الخلفية سيـدة عارية.. الخ. فهذه عملية بها سذاجة لا تحتمل لأنها تهين العمل بعض الشيء. المسألة تحتاج الى رسالة خفيفة وبسيطة وأنيقة وتحترم الوظيفة، والوظيفة هي مساعدة القاريء الى حد ما لأن يعرف ماذا يشتري ومساعدته على التصنيف والتذكر لأن الغلاف هو مفتاح الرواية أو المكان.

كل كتـاب يمثل شهـادة على عصـر

● هناك مجموعـة من المطبوعات والكتـب التي تتسم بالفخـامة وارتفاع تكلفتها والتـي قمت بتصميمها .. ألا يتناقض هذا مع مسألة القيمة والبساطة التي تدعو إليها؟

○ هذا صحيح وأنا أخشى أن تكون مثل هذه الرسالة وصلت للناس إني مصمم الكتب الفاخرة لأن هذا غير حقيقي على الاطلاق وعلى العكس أنا أضيق بهذه الأشياء لأني أستطيع أن أؤديها بشكـل جيد كما أضيق بأن حياتي قد تقتصر على زاوية «كالاندر» تحريري لهيئـة دولية أو مؤسسة كالصليب الأحمر مثلا أو غيرها لأني أيضـا وفي نفس الوقت أقدس الفجاجة والفقـر والصياعة ولي كتابات وأعمال كثيرة عن جماليـات المطبوعة الفقيرة. ولا توجد أدنـى علاقة بين جمال المطبوعة وكونها فاخرة أو مكلفة أو أنها تتضمن عددا كبيرا من الألوان اطلاقا.





● لك كتـابان تم بهما تجميع مجمـوع مقالاتك في «روز اليوسـف» و «صباح الخير» في باب «نظر» .. هـل هي محاولة للفت النظر الى جماليات الأشياء اليومية والحياتية التي أشرت إليها؟

○ اطلاقا .. فلم يخطر ببالي الكلام عن الجماليات في هـذا الكتاب وإنما هي محاولة لكي يرى البشر الأشياء في سياقها.. وستجد أن الأشياء التي أقدمهـا في هذا الكتاب مرتبطة بالاقتصاد أو السياسـة أو الاجتماع .. أي أنني كنت أحاول لفت الانتباه الى كيف يرى الشخص الأشياء كنوع من نتاج مجتمع واقتصـاد وسياسة ، ولأنه كلام ليس في الفن ولا علاقة له بنظرية الفن على الاطـلاق فكنت أتصور أنه مكتوب لكل الناس ويستطيع الجميع قراءتـه . وهذه نقطة أحب الاشارة إليها.

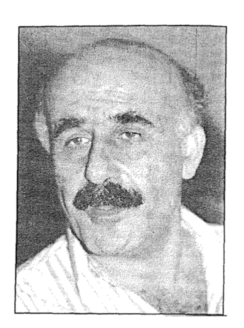
● أخيرا .. ما هي أمنياتك يا عم محيي يا جميل؟

○ أنا أتمنى أن نجد لدينا متاحف للعـلامات البصرية. فقد شاهدت بنفسي في بيت «حسن فؤاد» جناحا كاملا من الـرسائل البصرية ـ كما ذكرت ـ كما أنني اكتشفت مدى الأزمة عندما أعددت كتابا عن هذا الراحل العظيم لعدم وجود أي توثيق لهذا النوع من الأعمال. الفنان العبقري «بيكار» أيضا لديه ثروة هائلة في هذا الجانب ولا يعرف كيف يحافظ عليهـا.. شاهدت معرضا للفنان العبقـري الأرمني الأصل «صاروخان» وهي ثروة على جـانب كبير من الأهمية لابد من الحفـاظ عليها بدلا من تبديدها. وأذكر أننـي كنت أتكلم في احدى المرات مع «جمال الغيطاني» عن ماركـة إحدى المنتجات القديمة وهي «زوزو» وعن تأثير الصـورة أو العلامة الخاصة بها على طفل في وقتها وعلى رؤيته للأنثى، والتأثير بما فيه التأثير الجنسي ومفاهيمه عن الجنس الآخر.. وكتب الغيطاني في يومياته عن ذلك وبالفعل حضر إلينا شخص ـ أظن أنه كـان يعمل «كمساري» بواحـدة من هذه العلامـات الخاصة بماركة «زوزو». بالاضـافة الى أن اهتمام أوروبا بنا يجعلهـم مهتمين بجمع الجرائد والمجلات القديمة والعلامات القديمة الخاصـة بنا، ووجود متحف سيحد من هذه المشكلة.. «نهب الذاكرة الخاصة بنا» . كما أحـب أن أضيف أنني أحترم مهنة تصميم الأغلفة وأهتم أكثر بالتأثير والوصول الى النـاس من خلال المجلة والصحيفة والأشياء التي تصل للناس وتشكل تجارب جديدة وليسـت تكرارا لتجارب سابقة وأتمنى أن تساعدني صحتي ونظري في تحقيق هذه الرسالة بالشكل الذي أسعى إليه.

الشاعر عباس بيضون

القاريء العربي محيّر، وأشك في وجوده!

حاورته : صباح زوين*



بعد صدور مجموعته «لمريض هو الأمل» كان هذا اللقاء الشامل مع الشاعر اللبناني عباس بيضون. يتحدث بيضون عن تجربته على مدار إصداراته السابقة والأخيرة، كما يسجل - ببلاغة خاصة - شتى الموضوعات ولا يرى غضاضة في أن يعترف بأن قصائد الشعراء - وهو منهم - لا تختلف كثيرا عن الكولاج!

● ثمة فوارق بين قصائد المجموعة لغة ومناخا.

○ طبعا هناك فوارق في اللغة وفي المناخ بين القصائد الأولى التي حملت عنوان «ضد نصيحة رامبو» وبين القصائد التي تلتها والسبب بسيط وواضح فهذه القصائد كتبت على مدى ثلاثة عشر عاما وهي عبارة عن تجارب شعرية على هامش تجارب ظهرت في حينها في مجموعات مطبوعة. هذا الكتاب يحوي ما أكاد أعتبره قصائد الاقتصاد، خمسون قصيدة قصيرة، والجامع بينها ليس سوى قصر القصائد. لكنه ليس جامعا كافيا انا آمل ان تجد القصائد سبيلها الى الحوار والاتحاد من تلقاء ذاتها.

● ماذا تعني بالاتحاد؟

○ ليس الاتحاد بالمعنى المباشر والبسيط للكلمة ، فالكتاب ، أي كتاب يحمل شيئا من الوحدة، هذه الوحدة التي تنفك في حال تعددت التجارب، على الأقل ظاهريا. لذا اعتبر أن هذا الكتاب أمام امتحان فعلي، وهو أن تجد القصائد سبيلها. أظن أن أي شاعر بعد عدد من التجارب لابد أن يجد ما هو وراء الكتاب، ما هو وراء النص.

●ألا نستطيع القول إنها قصائد هامشية، كانت منسية ومكدسة أكثر منها عملا بحد ذاته؟

○ هناك أمران، الأمر الأول هو أن هذه القصائد كتبت، لا أقول في هامش تجارب رئيسية في شعري ولكني أقول أنها كانت نوعا من شعر غير علني. إذن ليست هامشية ، ليست مسودات أو محاولات غير ناضجة ، انها عبارة عن قصائد سائبة، مفلتة وكتبت دون أن تتحول الى قصيد طويل ، دون أن تؤسس كتابا. من جهة أخرى قصائد «نقوش» هي عبارة عن نص كامل. أيضا ما أود أن ألح عليه هو أن نعطي أحيانا للنص شيئا من الحرية ، حرية أن يؤلف في النصوص المتفرقة كتابا. هذا امتحان قد يصح وقد لا يصح.

●لو أن السؤال قد يبدو مستنفدا، لكن من أي خلفية شعرية أتيت الى الشعر؟

○ هذا السؤال طالما طرح علي وطالما استفضت في الاجابة عليه حتى وجدتني أحيانا أشعر بأني بت استمريء السؤال وأتوسع في الجواب الى حد يقرب من خط الاختراع اذا جاز التعبير. كل ما في الأمر هو أنني «حصيلة» ولا أقول وليد ، روافد متضاربة ومتباينة لا أستطيع أن أعينها تماما. ان لغتي هي لغة جلدي وهذا المنحى الوجداني والجواني للغة هدرت علي من أسماء وعبارات لا يمكنني أن أنسبها الى أحد. يعني نشأت في بيت مثقف ، يتعاطى الأدب على نحو تقليدي. كان أبي ملما بالتاريخ العربي وكان يرويه بلغته التي سمعتها منذ أبصرت النور. سمعت التاريخ الاسلامي وكأنه حدث البارحة.. اذن هذه اللغة لم تكن من التراث بل من جلدي الشخصي. وقرأت شعراء وناثرين وأشدد على الناثرين وأظن أن دين الجاحظ علي مثلا هو أكثر من دين المتنبي، كذلك دين الأغاني والمؤرخين العرب. قرأت هذه الكتب في الماضي لأتسلى ولم أقرأها على أنها تراث بل كأنها كتابات راهنة. قرأت بطبيعة الحال شعراء محدثين منهم أحمد شوقي وسعيد عقل وبدوي الجبل وتغنيت بهم ولاأزال أتغنى. كذلك قرأت شعراء الستينات ، لكنه لم يكن تراثا.

* كاتبة من لبنان

● **بعيدا عن التراث ، ما هو تأثير شعر الستينات عليك؟**

○ أظن أنني أستطيع أن أتميز في هذا التأثير كلما ابتعدت عن هذه الفترة، إذ لا أحس أن نصوص هذه الفترة تشكل جلدي، انها تشكل نوعا من مثالات شعرية بعيدا عن أن تكون مصدرا لكتاباتي ، خصوصا القصيدة النثرية ، بينما قصيدة الخمسينات مثلا خليل حاوي وأحمد عبدالمعطي حجازي والسياب افتتنت بهم ، افتتنت «بنهر الرماد» الذي حاولت أن أحاكيه.. مثلا كتاب عبدالمعطي حجازي الأول «مدينة بلا قلب» لامس وترا في ولايزال، أولئك تركوا في تأثيرا بالغا ما لم تفعله قصيدة النثر . أظن أن للماغوط مكانة خاصة بين هؤلاء (شعراء النثر)، ولا أستطيع أن أتكلم على تأثير مماثل لأدونيس مثلا. قصائد السياب مازالت بالنسبة لي تتحول الى رسالة. أقرأ «غريب على الخليج» في الأعماق مثلا.

●**قيل في فترة من الفترات انك تأثرت برتسوس.**

○ رتسوس هو أحد معلمي الأساسيين وهذا ما قلته أكثر من مرة. سنة ١٩٧٥م كنت في فرنسا وكنت منقطعا عن الشعر، وبعد «صور» (التي كتبتها سنة ١٩٧٤ والتي شعرت انها لم تعد لغتي، إذ مع الحرب أضحت هذه اللغة زائفة، تكاد تكون أكذوبة شخصية حيث لم أعد أملك مخيلة بهذا المدى) كان رتسوس بالنسبة لي ملهما وحافزا. اذن مع الحرب تفتتت المدينة والتاريخ وكان علي أن أبحث عن لغة صغيرة وقريبة وتفصيلية ومادية. كأن كان رتسوس اقتراحا شعريا لي بعد أن انقطعت عن الكتابة لمدة أربع سنوات.

●**هذا يعني أن الشعر لغة عالمية متواصلة.**

○ ليس عندي حساسية تجاه شعراء أجانب ، شعراء لا يكتبون بلغتي وأجد سهولة فائقة للتواصل معهم لا أجدها مع شعراء عرب، فالشعر العربي فيه شيء من الاختراع ، من الاجتراع، وليس دائما عضويا وفيه الكثير من الادعاء، ليس الشعر العربي دائما حقيقيا وحميميا وداخليا.

●**كيف ترى الى زمن الحنين، وقت الكآبة؟**

○ سؤال أكبر من أن أجيب عليه. الزمن هو أحد أقانيم مخيلتنا ، لغتنا، وجودنا، انه عنصر أساسي في كتابتنا، هو عنصر دائم ومقيم في القصيدة على خلاف الرواية حيث يدخل أيضا عنصر المكان.

أشعر دائما أن الزمن فائض عنا، اننا لا نعيش العمر، بل نحيا في هامش زمني قليل، كأننا نحيا في أعمار غيرنا ، نعطي عمرا نحن أعجز من أن نكون قادرين على استهلاكه واستعماله. العمر خرافتنا.

●**هل يستطيع الشعر أن يضيف شيئا الى هذا الفائض؟**

○ الشعر كالحب، هما موجودان كمطلب لا غير، كطاقة لا أحتملها ولا أستطيع أن أحققها، الشعر هو جزء من هذه الحياة الضيقة.

●**ما هي كمية النرجسية عندك؟**

○ أشمئز من النرجسية لأنها بلاهة خالصة، يجب أن يكون الانسان أحمق ليفكر أنه يحتل حيزا رئيسيا في هذه الحياة. لكن هناك نرجسية مضادة تتمثل في النسك، في الحياد.

●**لكن الشاعر يحس دائما أنه محور العالم.**

○ أشعر دائما بأنني لست سوى متلق، عمود لاسلكي، وسيط وأقل من وسيط. لست سوى متلق لاشارات ، لبرقيات ، ولا أحسب الشاعر، أيا كان الشاعر، فوق هذا. وهناك شيء أسوأ في داخلي ، اذ لا أفكر أن الأنا موجودة وأفضل للشعر أن يملك هذا الاحساس السفلي للعالم.

●**لكنك تكتب لتكون مختلفا، أليس كذلك؟**

○ مسألة الاختلاف لا أفهمها. والاختلاف ليس مثالا. انه مزعج ويجعلك وحيدا وحاولت كل حياتي أن أنتصر عليه.

●**صورك الشعرية مازالت على حيويتها وتألقها.**

○لا أعرف من أين تأتي صورنا. إننا نملك افتتانا بنوع من الصور ، من التكوينات ، من التشكيلات. الصورة ليست كناية ولا رمزا ، انها نوع من الحضور.

●**عنوان المجموعة يضايق القارئ، ولا يعرف لماذا؟ وبعدالقراءة يفهم انه جزء من قصيدة ، انه مبتور وكأنك قصدت اللعب باللغة. من ناحية أخرى يكثر كلامك على الأمل المفقود.**

○الكتابة ليست لعبا . في اللعب قدر كبير من الحركة، من الفضفضة، من الخفة، وأكثر الشعراء لعبا هم السورياليون لذلك لا أستطيع أن أنسب العنوان الى لعب .

أما الأمل فهو موجود مستقل عن نتائجه ومن ناحية أخرى الأمل هو داء الوجود ، ليس الأمل حقيقة تاريخية، ليس له أي مشروعية وجود في هذا المعنى لأنه موجود فقط اذا قسناه بنتائجه. هو أحد مفاصل حياتنا الأساسية. هذا ما كنت أعنيه اذن، ويمكنني قلب العنوان لأسميه«المريض بالأمل» أي أن المريض الذي نحمله في داخلنا هو الأمل.

●**كأن «ضد نصيحة رامبو» قصيدة يتيمة وانت غير مقتنع بها.**

○ إنها تمت بطريقة أو بأخرى الى قصيدة طويلة قد تؤسس فيها بعد مجموعة مستقلة.. أما من حيث الاقتناع قد أكون مقتنعا وقد لا أكون . في أحيان كثيرة لا أقتنع بكل شعري. أصدرت هذا الكتاب لأن ثمة أصدقاء أسسوا دار نشر صغيرة وأحبوا أن ينشروا لي. لم أكن مهتما بالنشر في الفترة الأخيرة لا أحتك كثيرا بالنشر، ببساطة لأنني لا أجد أن نشر كتاب يقوم بما يجب أن يقوم به ، وهو الحوار مع القارئ. أشعر أن القارئ ميت وغير موجود وأن نشر كتاب لا يعني شيئا سوى إثبات نص مخطوط على ورقة مطبوعة.

●**لماذ تعتبر القارئ ميتا غير موجود؟**

○ القارئ العربي محير. أشك في وجوده أصلا. لم نكون ثقافة حديثة على الاطلاق. لم نكون مكتبة . لم نكون سياقات ثقافية فعلية، لم نكون تاريخا جديا حتى الآن في الشعر أو القصة. الكتاب موجودون بالصدفة ، كما القراء. ليس هناك من كتاب في المعنى التاريخي ، هناك فلتات بحسب. لم نؤسس كلاسيكية .

●**إذن نكتب خارج التاريخ وخارج الحداثة؟**

○ كلنا نكتب في الخارج . وما تسمينه الداخل ليس سوى هراء، سوى خطابات فقيرة ومدقعة وتكرارية. صلتنا بالغرب ليست جدية بل وهمية. ماذا نعرف مثلا عن القصيدة الحديثة في الغرب؟ ماذا نعرف عن الفن التشكيلي ، عن الموسيقى الراهنة؟ مجرد لافتات فقط. ومازلنا نعيش في عصر رامبو ولوتريامون الخ...

●**والآن ، هل هناك مسار متكامل ومتصاعد في تجربتك الشعرية؟**

○ أتذكر ما قاله لي الشاعر المصري كريم عبدالسلام لدى قراءته مختاراتي الشعرية التي صدرت في مصر، قال انه رأى ان ليس هناك من مسار متصاعد في هذه القصائد بقدر ما هناك من خطوط متوازية.

● ما معنى خطوط متوازية؟

○ أي أن الكتاب مبني من تجارب مختلفة، فكل كتاب هو تجربة خاصة وأسلوب خاص بحد ذاته. كلما تصفحنا كتابا رأينا أنه يستنفد أسلوبا وأن الكتاب الذي يلين يبدأ من أسلوب آخر. هناك تعدد أساليب، لنقل تعدد نبرات، تعدد لهجات، تعدد جمل. ليس ثمة جملة شعرية واحدة. هناك أكثر من جملة، أعتقد أن هذا صحيح الى حد ما بمعنى أن «صور» تختلف بدون شك عن «جرعات كبيرة» وهذا يختلف عن «خلاء هذا القدح» وهذا يختلف عن «نقد الألم» الذي يختلف على نحو ما عن اشقاء ندمنا» الخ... هذا يعني أننا أمام نص على قدر من الاختلاف والتقطعات. هل هي تقطعات حقا أم أنه بناء للاسلوب عبر مداخل متعددة؟

● ما قصدك بتقطعات؟

○ التقطع هو شكل بين الانقطاع وبين ... أظن أن هذا النص الشعري الطويل ليس نصا متسلسلا، وبين النص والنص قدر من الفجوة من الاختلاف.

● هل تعتقد أن هذه الفجوة ضرورية ؟

○ لا أعتقد شيئا. هذا هو مزاجي. احترم كثيرا شعراء وفنانين بدأوا من جملة واحدة واستمروا عليها. يعجبني جياكو ميتي مثلا، حتى في أعماله المتشابهة الى حد غريب. يعجبني شعراء بدأوا من جملة واحدة في موضوع محصور ومحدود واستمروا على ذلك. يعجبني هؤلاء لكن هذا ليس مزاجي، مزاج رجل مثلي. يعني أين أكتب في الواقع بعد انتظار طويل للايقاع، أو لنقل للجملة وهذه الجملة تنتسج على نص طويل عادة.

● إذن الجملة هي التي تأتي بالنص.

○ الجملة تأتي بالنص ونعني بالجملة كل ما تحمله من شكل وايقاع وصدى.

● هل تفكر بالايقاع قبل الكتابة؟

○ لا أفكر بشيء، الشعر يأتيني على شكل ايقاع. لما أتذكر «خلاء هذا القدح» ثمة ايقاع داخله أشبه بالصرير، بمرور ورق خشن على بلاط.

● اذن تعتقد أن النص، القصيدة، تأتي من صوت داخلي كما أعتقد أنا.

○ ليس أنا وأنت. اظن أن بعض الشعراء والنقاد يعرفون أن الشعر يأتي من صوت في درجة أساسية. هذا هو بديهي، أولى. هذا الصوت له ملمس وهو الذي يسوق نصه ويدفعه أكثر فأكثر باتجاه درجة من التكامل. فأحسب أحيانا أن النصوص في بداياتها هي تلمس وتحسس للعملية وهذا التلمس الأعمى تقريبا، سرعان ما يفضي شيئا فشيئا الى افصاح أكبر، الى وعي أكبر. لذلك أجد أن النصوص في نهاياتها أكثر تمالكا لنفسها.

● تعني نصوصك.

○ فيما عدا المجموعة الأخيرة، كل كتبي هي نص واحد ضمنا حتى لو تقطع هذا النص شكلا. كل كتاب أكتبه غالبا في فترة واحدة وبعمل شبه يومي وأعمل على ايقاع واحد وعلى جملة واحدة وعلى نص واحد.

● تقول إن القصيدة تبدأ بالتحسس وتنتهي بالوعي، أي من خلال التلمس تعي الموضوع الذي أنت بصدده

○ تماما.

● انك تكتب إذن بطريقة حدسية وليست ذهنية.

○ هذا سؤال صعب. أولا لا أقيس على كتاباتي. ما أكتبه هو أنا، هو مزاجي. أنا لا أستطيع أن أتصور الشعر خاليا من المعنى. لا أريد أن أدخل في هذا الجدل بين أنصار المعنى وأنصار الايقاع. أنا أظن أننا لا نكتب شيئا لا يعني شيئا. انه أمر فني بقدر ما هو أخلاقي. عندما أكتب، ثمة ما أريد أن أقوله، لكن ثمة ما أريده هو التلمس.
عندما أكتب قصيدة «حجرات»، هذه القصيدة عبارة عن مقاربة لسيرة ذاتية، أي أنها التزمت بموضوع، لم تكن خلوا من موضوع. واعتقد أن جملة قصائدي هي كذلك حتى التي لا يبدو منها على هذا النحو. إذن هناك قصد ما، ثمة نية واضحة، دون أن تتحول النية الى موضوع. فالأخير يبقى خفيا. عندما أفكر بقصيدة حب أبدأ بنية الحب لكن القصيدة لا تلتزم بهذه النية. القصيدة تقود هذا الحب على أشكال وايقاعات لا تبدو تماما أشكال وايقاعات حب. النية تعني الخطوة الأولى، الذريعة.

● هل نستطيع أن نقول إن النية قد تكون انطباعا ما؟

○ قد تكون ادعاء. مثلا قد يكون في خاطري أن أكتب قصيدة حب. لكنه موضوع المواضيع، وبالنهاية كل موضوع هو موضوع المواضيع. كل موضوع هو مجرد تقاطعات، تداخلات. إذن الموضوع ليس شيئا حقيقيا ومحددا. الموضوع لا يعاد انتاجه داخل هذه التشابكات. لا يعاد تشكيله إذا شئت. رغم ذلك، شئنا أم أبينا، ثمة ما لا يمكن اعتباره عاما في القصيدة، لأن هذه تشكل كمكان، كحيز، القصائد التي لا أحبها هي التي تتشكل بدون مكان والتي احسها كسديم. بهذا المعنى تتشكل القصيدة كشكل، ولا أفهم في الشكل سوى هذا.

● لم يعد الحب في عصرنا مديحا للآخر ولا غزلا ساذجا، انما عبارة عن جسدين تراجيديين حيث الموت واللغة الخ.

○ الحب دائما يستدعي سواه. أفكر دائما بريلكه عندما تحدث عن الحب. مراثي دوينو هي قصائد حب بمعنى من المعاني. أي حيث نجد تجربة انسانية متكاملة، انها منطقة تراجيدية، منطقة لاستدراج كل الموضوعات الأخرى التي تتداخل وتتعقد على عكس القدامى الذين كانوا يكتبون المواضيع الكبرى لكن كل واحد على حدة كل ما نريده هو أن نصل الى الموضوع الواحد اذا شئت مع اني لا أحب كلمة الواحد. ارتاب من كل اللغة الصوفية التي لا تقنعني كثيرا.
إن ما أريد أن أقوله أن ثمة آلية أخرى حيث ينتج هذا الموضوع الذي أحب أن أسميه تفاعل المواضيع، يبدأ في الواقع من شتات، من عناصر متفارقة، متضاربة متشابهة، هذه العناصر في اصطدامها بعضها البعض، في سطوتها على بعضها البعض. انها في انكسارها تشكل شيئا.

● لا تستطيع أن تكتب شعرا بدون تجربة حية.

○ كي نحول المعاش الى لغة يجب أن تحصل معجزة. الصلة بين

التجربة المعاشة وبين القصيدة هي صلة لا يمكن سبرها . من ناحية أخرى ، اللغة بحد ذاتها تجربة وهذا لما تتداخل مع لغة الشاعر الحياتية، لغة الشعر دائما تلميحية ، أي انها تطمع لأن تطابق المعاش، فالشعر يذهب بعيدا في مجاله ويحقق اللغة والمعاش على نحو لم يكن يحلم به الشاعر، لأنه لا يحقق أبدا ما يريد أن يقوله.

● سر من أسرار اللغة أنها دائما تسبقنا الى حيث لا ندري ، توصلنا الى أفق أو آفاق لم نكن نعرفها ولم تكن في الحسبان ، تبتكر معانيها، انها غريبة!

○ليست غريبة، نحن غريبون عن أنفسنا. هذا كل شيء ، عندما يذهب كلامنا بعيدا عنا، فلأن أنفسنا بعيدة عنا. لذا لا نعود نستطيع، أن نملك كلامنا ولا أنفسنا . وعلم النفس يقول إن الانسان لا يملك نفسه ويصل الى حد الانقطاع عنها، فكما فكر لاكان، اللغة شيء قريب من اللاوعي.

● إذن ، إذا تكلمنا مع عالم نفس يفسر اللغة سيكولوجيا، واذا تكلمنا مع متصوف يفسرها ميتافيزيقيا، أنت كيف تفسرها؟

○ انا لا أفسر شيئا ، الشاعر لا يتكلم بلسانه هو ، واذا تكلم كما يقال بلسانه هو ، فيفعل ذلك من أزمنة متفارقة وبلغة لا يفهمها . فاللغة تاريخ لا يستطيع الشاعر أن يحيط به. وهي كآلية الحلم. فنحن لا نحلم على خاطرنا وحسب ارادتنا.

● الكلام عن اللغة يعيدني دائما الى أجواء ميتافيزيقية، وهذا يجذبني كثيرا ويجعلني استغرب باستمرار . كيف لا تستغرب أنت؟

○ انا لا أتكلم كقطب ، ولا كوسيط . لا أرى الشاعر قطبا ولا أراه مكان توحيد.

● طبعا ، لأن الشاعر صورة للعالم المتعدد والمتضاد، والميتافيزيق لا أريد بها التوحيد انما ذلك العالم الآخر الذي نبحث عنه.

○ الشاعر يتلقى الاشارات وعلينا تقبل قدرنا كنساك. الشاعر مأساوي وليس مركز العالم وليس نبيا كما ظن العرب في مطلع الحداثة وليس بطلا مضادا ورافضا ومتمردا ومخربا وهائجا والخ.. الخ.. الخ...

● إذن هو وسيط بين الحياة واللغة فحسب.

○ قد يتلقى اشارات من أمكنة متباعدة ولا يعرف ما هي هذه الأمكنة وقد تكون ما وراء العالم.

● كنت تتكلم عن الترجمات الغربية ، ومنها برس، وتأثيرها على الشعر العربي.

○ سان جون برس نموذج لترجمات صارت أصولا، صارت مصادر ومراجع للشعر العربي. ترجمة برس هي الأكثر مفارقة بين هذه الترجمات لأن ترجمة شاعر فرنسي كبرس لا يستطيع أن يقرأه جيدا سوى فرنسيين متبحرين بالفرنسية بسبب بلاغة اللغة. هذا الشاعر الفرنسي جدا لم يتحول الى مصدر عربي فحسب بل الى مثير لقصيدة عربية فصيحة ، لغة اذا شئت تعود الى تراثنا . فالترجمة كانت فصيحة وناضجة لدرجة أنها شكلت نموذجا لقصيدة عربية ترجع الى الأصول كما في شاعرية برس ما يدهش ويشجع على اتباع هذا النموذج . تكتب قصيدة برس وكأنها مدينة ثقافية كاملة فنجد لديه شعرا وجغرافيا وكيمياء وفلسفة وسحرا وتاريخا، نجد كل هذا في نص واحد. كل هذا يحوله برس الى صور شعرية مكان مصدرها لغويا واسطوريا وتاريخيا وفلوكلوريا وعلميا فهذا ما جعل نص برس يتقاطع والطموح العربي لايجاد فلسفة قومية ومشروعا مستقبليا.

● وكيف ترى الى التجربة العربية من هذه الزاوية؟

○ اراها على نحو متفارق، هذه التجربة لا نستطيع أن ننفيها، أن نضطهدها ولا أن نعترض عليها، انها تجربة مشروعة تماما لأنها حصلت وحدثت بهذا الزخم وهذه القوة وهذا التطلب. بدون شك، ثمة أساس في ثقافتنا يعطي للشعر حق الكلام العام، حق أن يكون ضميرا ، حق أن يكون رسالة في أحيان ما كان مجرد هراء ، مجرد ترداد وترجيع قاموسي أي أن الشاعر لا يفعل شيئا في بعض أشعاره سوى أن يدل بقدرته اللغوية أو بمعرفته القاموسية، أو قدرته على النسج على ايقاعات قرآنية وشعرية قديمة. لكن التطلب العربي هو الذي وضع هذه القصيدة في مثل هذه الصدارة وهذه المكانة. ولا أستطيع أن أعتبر أن هذا مجرد خطأ، أريد أن أقول أن هذا يعبر عن حاجة. هل انتهت هذه الحاجة؟ لا أعرف . هل ثمة حاجة أخرى الى جانبها؟ كل ما أعرفه أني لم أشعر بهذه الحاجة، هذا التطلب. كنت ابن ثقافة أخرى. كنت ماركسيا وأقرأ ماركس وانغلز ولوفافر ولوكاش وتروتسكي وألتوسير وماو طبعا.. كنت أحسب نفسي منظرا وقتها.

● هل كنت تكتب شعرا وقتها؟

○ كنت واحدا من جيلي، كنا يساريين ولا نقبل الماركسية التقليدية ، يعني بسبب تأثراتنا الليبرالية، الأوروربية، لم نقبل موقف الماركسية في الأدب. كان بوسعي ببساطة أن أكون ماركسيا ونسويا وسورياليا وفوضويا في وقت واحد. بمعنى آخر كنت وريث تلفيق ثقافي كبير ، وريث نتف من هنا وهناك ، ووريث ثقافات لم أعاصرها وصلت إلي كنهايات ونتائج. لست الوحيد هكذا، وأظن أن مثقف العالم الثالث هو هذا.

● ماذا تبقى من كل هذا؟

○ لم يختلف الأمر كثيرا ، صرت ماركسيا أقل بكثير لكن حصل هذا قبل انهيار الاتحاد السوفييتي . في أي حال لم أكن يوما ماركسيا سوفييتيا ، كنت ماركسيا معارضا.

● هل تعتقد أنه في عصرنا هذا، عصر ما يسمى بما بعد الحداثة، مازالت ثمة حقيقة قائمة؟

○ لا . أنا شخصيا يعذبني كثيرا .. أن أرى.. مررت بالحادات كثيرة والالحاد الأخير كان الماركسية وبعده ضاعت أي فكرة عن الحقيقة، تاريخية كانت أم مطلقة. لكن أظن في قرارتي أننا لا نستطيع أن نعيش الا بالأمل، أمل الحقيقة. لا البحث عنها. أي أن نعتقد أن هناك احتمالا للحقيقة.

●هل تعتقد أن القصيدة هي هذا الاحتمال؟

○ لا أعتقد بشيء الآن. كان هايدغر، اذا عدنا إليه، تحدث عن احتمال الحقيقة الموجود في الشعر. أنا لا أظن ذلك كما أني لا احترم شعرا لا يملك هذا الاحتمال، لا يملك هذا التطلب. الشعر بالنسبة لي ليس لعبا

على الاطلاق. الكلام الشعري غير قابل للاختبار. أجده جميلا، أجده شعرا بمعنى أنه قابل لأن يكون حقيقيا. أنه موجود فقط لأننا نحس بحجمه وبكتلته، لا لأننا نفسره أو نتأوله.

● **لكنه اختبارك الذاتي، الخاص.**

○ عندما أقرأ شعرا جميلا، ونادرا ما أقرأ شعرا جميلا حتى في الشعر العالمي ببساطة لأن الشعر أمر مرضي. تطلبنا في الشعر يتزايد لدرجة أننا لا نعود نستمتع الا بالقليل منه.

● **هذا هو احساسنا جميعا. انها مغامرتنا.**

○ انها مغامرة مع العدم حيث لا نفعل شيئا سوى أن نخوض أكثر في هذا العدم بحيث إن ما نتحسسه وما نتلمسه يذوب أكثر فأكثر ويختفي.

● **هل شعرت يوما بمأزق بينك وبين الكتابة؟**

○ في كل قصيدة جديدة أبدأ من جديد، أكتب من جديد، أحاول أن أتعلم.

● **هذا صحيح. اننا نتعلم مع كل قصيدة.**

○ لا. لا. عندما أبدأ كل قصيدة، تكون المحاولة دائما ركيكة جدا وسخيفة جدا وأبقى فترة طويلة أسمع في رأسي الايقاع. وحين أبدأ كأنني لم أسمع جيدا بعد، لم أع تماما ما سمعته، فأبدأ الكتابة بركاكة مطلقة ويبدو لي كأنني نسيت الشعر، على كل أنا في خوف دائم من أن يأتي وقت لا أعرف كيف أكتب فيه، وأظن أن هذا الوقت سأعرفه في حينه.

● **البعض، أو الكثيرون، يصلون الى هذه المرحلة ويكملون!**

○أتمنى أن أملك الخجل الكافي لكيلا أكتب بعد ذلك.

● **وعودة الى الركاكة، كم من الوقت تستمر قبل أن تجد قصيدتك؟**

○قد تستمر شهورا وقد أتوقف عن الكتابة أصلا. وبعد الانتظار قد تأتي الجملة بدون انتباه فأبدأ بتعب كبير، بصعوبة، ببطء، أي أنني أكتب على فترات وليس فترة واحدة. أنا مثلا أضحك اذا أخبرتك كيف أكتب. أنا بحاجة الى أن أقرأ ساعتين أو ثلاثا قبل أن أكتب. اني بحاجة الى خمس ساعات لأكتب.

● **لتكتب قصيدة؟**

○ لا، لأكتب أحيانا أربعة أسطر.

● **ألا تشوش القراءة قبل كتابة القصيدة مباشرة، الصوت الداخلي؟**

○ لا. أحيانا هذه القراءة تفعل الاعاجيب. مرة مثلا كنت أقرأ ألف ليلة وليلة قبل كتابة «خلاء هذا القدح» ودخلت قصة من ذلك الكتاب في ديواني. هذا شيء رائع دخلت تلك المخيلة في كتابي.

المهم يا صباح لا أعرف ما هو صوتي. هذا مفهوم أدخله النقاد والشعراء الحديثون وأظن أنه هراء. اذ ليس لدينا أصوات خاصة ولا نفوس خاصة ولا لغة خاصة.

● **لا أكلمك انطلاقا من مفاهيم أولئك. أكلمك انطلاقا من تجربتي الخاصة التي هي بديهية قبل أن تكون حديثة اذ لا أقبل بالحداثة لما تصير شعارا قائما. في أي حال لا أستطيع أن أوافقك.**

○ لا توافقي. بالنسبة لي، عندما ينتج الشاعر عملا مهما وكبيرا فهو يملك شيئا كثيفا وعميقا ويجد مكانا خاصة له، أما الأصوات فلا تهمني، القصيدة مكان بمعنى أنك تستدرجين صوتك من الأصوات الأخرى، لغتك من اللغات الأخرى، مخيلتك من المخيلات الأخرى. تسمعين الأصوات في كل مكان، وعندما تستطيعين أن تحسمي هذه الأصوات في مكان واحد، من يسأل اذا كان هذا صوتك أو أصوات غيرك.

● **قد نتفاهم هنا، اذا كنت متسامحة معك، أي اذا تعمدت تلخيص كلامك في هذه الجملة «بالنهاية يأتي الصوت الخاص من الصوت الجماعي وذلك بحسب مهارة الشاعر»!**

○ إذا شئت. بالنسبة لي، دائما فكرت أن ما نسميه الذات ليس الا التيار، لا أستطيع أن أفهم أن هناك معطى أسمه ذاتي أو صوتي أنا، أو لغتي. وأعتقد أن هذا الكلام هو فعلا بعد - حداثي. على الأقل ما بعد الحديثين يفهمون هذه النقطة. الحديثون هم الذين تغنوا دائما بأشخاصهم ولغتهم وهم الذين انتجوا هذه النماذج المخيفة عن شخصيات وانتجوا بطولات خاصة..

● **انك إذن تشجع الشعراء على كز بعضهم بعضا كما يحدث في بعض الأحيان.**

○ بالتأكيد لا أقصد هذا النوع من الشعر والشعراء.

● **وكأنك إذن تشجع على كتابة قصيدة واحدة جماعية، مع اني لما أقرؤك أكون قد قرأت عباس بيضون وليس سواه!**

○ على الأقل هناك توقيعي! (ضحك عباس) أحيانا أكتب قصيدة لا أملك فيها كلمة أي أني أستعير كل شيء. بمعنى أني أقرأ كلمة، أسمعها واستعيرها، أستعير كل شيء. لكنها تشبه مزاجي وذوقي.. أي أن أحدا غيري لم يجمع هذه الكلمة الى جانب الأخرى. أنا الذي فعلت هذا دون سواي، قد أسميه كولاج كما تقولين. على كل لا تختلف قصائدنا كثيرا عن هذا الكولاج.

● **لست مقتنعة في منحى من مناحي كلامك!**

○ هذا الكلام آخذه على عاتقي. وأقول كما قال بورخيس أن ثمة كتابا واحدا، ثمة لغة مختلطة ومشتركة. لا أدعي لنفسي أي خصوصية أكبر من ذلك. أنا فقط من ينسق، من ينضد، من يجمع وأحيانا من يعطي بؤرة ومكانا لذلك كله.

● **في النهاية، ودون أن تدري، عدت الى كلامي حيث قلت لك أن اللغة تأتي من المكان الواحد، من اللغة الواحدة والقصيدة ليست الا اعادة البحث عن كل هذا وأنا لا أكتبها انما هي التي تكتبني إذ لست سوى أداة!**

○ بالنسبة للعالم كثير.

● **طبعا! إذ الكثرة تعني الوحدة المشتتة التي يحاول الشاعر - الأداة جمع شملها داخل تعددية التداخلات والتقاطعات، انه تنظيري، لا تنظير الحداثة أو ما بعدها!**

○الوحدة تخيفني، بما فيها الوحدة العربية. أما فيما تبقى لن نختلف، لسنا مختلفين أنا فقط اختلف مع الذين حولوا القصيدة العربية الى درس صوفي، وطلبوا تكرار التعريف، أي تحويل كل بيت شعر الى بيت صوفي.



خوسيه ميغيل لابيرتا واكتشاف الجماليات العربية

حاوره :
بندر عبدالحميد*

هل الحضارة العربية حضارة بدوية، وهل هناك علم جمال عربي، وما موقعه وتأثيراته في الثقافة الانسانية ، وما ملامح الجماليات العربية في التراث العربي، التي تمتد بجذورها الى الشعر الجاهلي ولا تنتهي عند ابن خلدون؟

هذه بعض الأسئلة العريضة التي يطرحها ويجيب عليها الباحث المستعرب الأسباني الدكتور خوسيه ميغيل لابيرتا في دراسته الشاملة «تاريخ الفكر الجمالي العربي» التي صدرت في كتاب ، موسوعة ، عن دار أكال في مدريد، باللغة الأسبانية ، في أكثر من ٩٠٠ صفحة من القطع الكبير، بتقديم خواكين لومبا فورينتس ، أستاذ الفلسفة في جامعة سرقسطة.

يقدم الباحث بعد التمهيد مدخلا لدراسة المراجع والكتابات المعاصرة حول الفكر الجمالي العربي، في النقد الغربي والنقد العربي. والنظرة الجمالية وعلم الجمال الاندلسي، ثم يوزع هيكل البحث على ثلاثة فصول تحمل العناوين العريضة التالية: الجمال والفنون في نشوء الثقافة العربية المكتوبة ـ الفنون في ثنايا الحكمة : أفكار ومفاهيم فنية في الثقافة العربية الاسلامية ـ تعريف الجمال والإدراك الجمالي في الفكر العربي الكلاسيكي .

وتندرج تحت هذه العناوين العريضة عشرات العناوين الفرعية التي تبحث في التفاصيل، مدعمة بشواهد مقتطفة من كتابات المفكرين العرب أوردها الباحث بنصها العربي مع ترجمتها باللغة الأسبانية واعتمد في بحثه على بعض المصادر المخطوطة.

ويستعرض في سياق البحث الآراء المختلفة والمؤتلفة للفلاسفة والمفكرين العرب، في المشرق والمغرب، ولا يكتفي بالمشاهير منهم كأبي حيان التوحيدي، واخوان الصفا، والفارابي وابن سينا، وابن عربي، والغزالي، وابن باجة، وابن طفيل، وابن حزم، وابن الهيثم ، وابن خلدون، كما يدرس الأثر الجمالي لتيارات كان لها أثر كبير في تشكيل الجماليات العربية كتيار الحب العذري. وحركة إخوان الصفا، والصوفية وأتباع مدرسة التوحيدي.

وفي بحثه عن الجذور الجمالية عند العرب يدرس الألفاظ الجمالية والطابع الحسي للجمال والعمارة والفنون في الشعر الجاهلي.

وقام الدكتور خوسيه بزيارة خاصة الى دمشق، والتقيت به بحضور الأستاذ صالح علماني الذي سيترجم كتابه الى العربية، وأجاب على الأسئلة بلغة عربية متينة تعلمها بنفسه على مدى عشرين عاما.

● **درس الباحثون الغربيون المستشرقون وجوها متعددة للتراث العربي والاسلامي ، وترجموا الى لغاتهم مؤلفات مختارة، وكانت لهم آراء متعددة، في أهمية هذا التراث، وعلاقاته بالتراث الانساني تأثرا وتأثيرا، فما ملاحظاتك الأساسية على ما كتبه هؤلاء الباحثون عموما؟**

○ قال الباحثون الغربيون إن الحضارة العربية حسية، وهم يعتقدون أن هذه الحضارة مرتبطة بالبداوة ، مع أن العرب قبل الاسلام كان لديهم مدن وقصور وتجارة، ولديهم رؤية خيالية عن العمارة ، يمكن أن نسميها «عمارة أدبية» وأروقة قصر الحمراء هي نوع من هذه العمارة الأدبية.

ثمة شيء معقد، هناك جذور تعود الى الجاهلية وحياة الصحراء نجدها مماثلة في أكثر أشكال العمارة الاسلامية تطورا، حيث تستند هذه العمارة في بنيتها التحتية وصحونها وأروقتها الى فكرة الواحة بما فيها من معان دينية وأدبية، فالواحة جزيرة من الجمال والخلود، وهناك تضاد بين الحياة داخل الواحة وخارجها، إن داخل الواحة يعني الخلود وخارجها يعني الموت والتغير المستمر.

وفي كل عهد كان الحاكمون يحاولون اثبات وجودهم، باضافة رموزهم الخاصة كما هو الحال في قصر الحمراء، وفي كل سلالة أو عصر نجد اضافة لأن هناك رؤى خاصة لدى كل جيل.

إن الاسلام أخذ كل الحضارات الأخرى، ولكنه كان يضع قالبه الخاص ثم تقوم كل سلطة بأخذ ما يناسبها من هذا القالب وتطبعه بطابعها، لأن للفن أهمية سياسية، وهو يتجاوز السياسة، فالنرجسية لدى الحكام تدفعهم الى محاولة تخليد أسمائهم ، ولكن المعماريين والفنانين يريدون أبعد مما تريد السلطة ، وهو الابداع والسلطة ولا تستطيع أن تسيطر على كل الأشكال.

● **لابد أنك قرأت أهم ما كتبه الباحثون الغربيون عن الحضارة العربية ، بما فيها من تفاصيل ويبدو أن قراءتك لوجوه الجماليات العربية مختلفة، من حيث العمق والاتساع، فما هي أهم ملاحظاتك على ما كتبه هؤلاء الباحثون؟**

○ كنت مهتما بنشوء الفكر الجمالي بشكل عام، ولكنني وجهت اهتمامي نحو الفكر

★ كاتب من سوريا

العربي والاسلامي في المراجع الغربية، فوجدت هناك ثغرات واسعة، فالمراجع الغربية تقفز من العصر اليوناني الى عصر النهضة ثم الى العصر الحديث، ولاحظت أن هناك اهمالا لدور الثقافة العربية في الثقافة الانسانية ، ومن هنا كانت خطواتي الأولى هي جمع المصادر دون تحديد لنقطة البداية، وتوصلت الى حقيقة واضحة هي أن الدراسات الغربية المتوافرة في موضوعات الجمالية العربية تقتصر على البحث في اللغة والشعر والأدب وتبتعد عن الفنون التشكيلية ومفاهيم الجمال وتحديث الفنون بشكل خاص.

● **كيف كانت بداية اهتمامك بالجماليات العربية، هل هي مصادفة أم هي حصيلة اهتمامات متواصلة؟**

○ كنت أدرس تاريخ الفن العام في جامعة غرناطة ، وقمت مع مجموعة من الدارسين بزيارة قصر الحمراء، ودفعني الاعجاب الى محاولة فهم أسرار العمارة والزخرفة والخطوط العربية، وعرفت انني لن استطيع أن أحقق رغبتي إلا بدراسة اللغة العربية، كان ذلك في بداية الثمانينات، حيث استطعت أن أقرأ النصوص الأولى بالاعتماد على المعاجم، وأصبحت عاشقا للغة العربية ، حيث وجدت فيها علما كاملا من الثقافة والحضارة، ومن التراث والحداثة والتأصيل، ومنذ ذلك الوقت لم أتوقف عن قراءة المصادر العربية من الكتب القديمة والجديدة والصحافة والمجلات والأدب العربي المعاصر.

● **كان المستشرقون الأوائل يعتبرون الشعوب الشرقية متخلفة بسبب عدم اهتمامها بالمنطق، وكانوا يوجهون الاتهام نفسه الى شعوب أوروبا الجنوبية كالاسبان والايطاليين، فهل تغيرت هذه الرؤية مع الزمن، أم أنها أخذت شكلا آخر؟**

○ الآن اختلفت الصورة كثيرا ، فلم يعد المنطق يمثل العنصر الجوهري في الفلسفة ، وتبين أن الفكر العربي يحتاج الى اعادة قراءة بشكل ايجابي، واذا كان عدد كبير من المفكرين الغربيين يرون أن الشرق مرهون سلبيا بالدين، فانهم يهتمون بأفكار ابن رشد بشكل خاص، وفي اسبانيا ترجمت أعمال الفارابي وابن سينا وأعمال المشاهير من المتصوفين ، وهذا له علاقة بفقدان اهتمام الغرب بالمنطق، مع تنامي اهتمامه بالمخيلة ، فالأهمية التي أعطاها ابن عربي لدور المخيلة، في عملية التفكير والعيش بدأت تجتذب بعض المفكرين في الغرب لأنهم فقدوا ثقتهم بالمنطق، ولجأوا الى رؤى مختلفة عن العالم، مثل قوة الخيال وفي هذا اعادة اعتبار للفكر العربي كفكر مهم ومؤثر في تاريخ الفكر الانساني.

● **ما موقع الجماليات العربية في الدراسات الغربية كما عرفتها ، وكيف ترى وجوه الاختلاف في الجماليات لدى المفكرين العرب؟**

○ ثمة عناصر جمالية في التراث العربي تحتاج الى اعادة البحث، مثل جماليات ابن الهيثم، مع أنها معروفة لدى الباحثين الغربيين منذ القرن الحادي عشر.

المسألة التي طرحها ابن الهيثم هي : كيف نحس أو ندرك أن هذا المرئي جميل أو قبيح ، بمجرد الرؤية المباشرة دون مرور هذه الرؤية على العقل، والغربيون الذين يفاخرون بابتكار علم الجمال لم يتطوروا في هذا المجال ، بينما نجد أن هناك علاقة وطيدة بين علم الجمال وعلم النفس، ولابد من التعمق في هذا المجال.

● **ما هي درجة الاختلاف بين ابن الهيثم والفلاسفة أو المفكرين العرب الآخرين؟**

○ ان الغزالي يميز بين الداخلي والخارجي، ويؤكد أن المهم هو الجمال الداخلي ، بينما يعتبر ابن الهيثم أن الجمال الجوهري لا يوصف، وعلينا أن نبدأ من الجمال الحسي، وهذا الجمال الحسي يعتبره الغزالي رديئا ، وابن عربي يعتبر أن جمال العالم هو جمال الله ، وفي سياق آخر يعتبر ابن عربي جمال المرأة ملخصا بجمال الكون ، ويرى أن بلقيس هي رمز الجمال والحكمة معا، وفي «ترجمان الأشواق» يعتبر ابن عربي أن المرأة هي معلمته التي تقوده الى المعرفة الحقيقية.

ويمكن أن نجد مزيدا من التفاصيل في كتابات ابن عربي الذي يعتبر بلقيس نموذجا للجمال والحكمة، كما يمكن أن نتذكر قصيدته التي تبدأ هكذا : أدين بدين الحب..

ويمكن أن نتعرف على تفاصيل نظرية ان عربي في الحب والمرأة في كتابه «الفتوحات المكية»

● **أخذت صورة المرأة في الشعر العربي القديم والجديد، مكانة خاصة في الجماليات العربية، كما هو الحال في كتابات المفكرين والفلاسفة ورواد الصوفية ومفكري عصر النهضة ، وصولا الى الكتابات الجديدة التي تدافع عن حقوق المرأة، التي ارتبط اسمها وصورتها بحكايات الحب العربية، فما موقع نظرية الحب في الثقافة العربية كما تراها؟**

○ إن نظرية الحب في الثقافة العربية متميزة، وهي تعتمد على احترام الحواس أولا، بينما كان الفكر الغربي في القرون الوسطى ينظر الى الحب من خلال فكرة الخطيئة، حيث تخضع العلاقة بين الرجل والمرأة لبرنامج محدد يهدف الى انجاب الأطفال دون الشعور بالمتعة التي تعني الخطيئة في هذا البرنامج، بينما تجد المتعة في نظرية الحب العربية نعمة إلهية، ونجد أن عددا كبيرا من الفقهاء كتبوا في تفاصيل تنظيم العلاقات العاطفية والجنسية كابن حزم والتيجاني، وأفرد عدد منهم فصولا خاصة بالجمال ، وطرحوا أسئلة عن مواصفات المرأة الجميلة ، أو الرجل الجميل، وهذا يعيدنا الى نظرية النور والتضاد، وفي هذا بحث في المتعة وحرص على تنظيم العلاقات العائلية ، ومع هذا نجد مواقف جديدة لمفكرات عربيات معاصرات يكتبن في نقد النظرة الذكورية العربية الى المرأة ، وتكريس كل جمال المرأة لخدمة الرجل.

● **تكاد المصادر عن الحياة العربية قبل الاسلام تنحصر في الشعر؟**

فكيف استطعت قراءة الجماليات المختلفة من خلال هذا الشعر ؟

○ يتطلب الشعر الجاهلي اختصاصا دقيقا،وقد اعتمدت في البداية على الدراسات العربية والغربية القديمة والجديدة، واخترت نصوصا أساسية، وبحثت في العناصر الجمالية فيها، وحاولت تقديم رؤية خاصة عن هذه الجمالية ، رؤية نقدية وحديثة الى حد ما، لأن الشعر الجاهلي مهم جدا، حيث ترك بصماته على كل الثقافة

العربيـة والصوفيـون استفادوا كثيرا مـن هذا الشعـر في تشكيل رؤاهـم ، وأخـذوا منـه جمالية التضـاد بين الألـوان كســواد العـيون والشـعر وبيـاض الوجه، مثلا.

● **هناك محاولات جديدة لدى بعض المفكرين العرب لاعادة قراءة التراث العـربي عمومـا، بما في ذلك الجماليـات العربيـة، ربما كـانت تهمـك بحكـم بحثك المستمـر عـن مصادر الجماليـات العربية، فماذا رأيت في هذه المحاولات؟**

○ لاحظت اهتمامـا خاصـا لدى المثقفين العـرب بقضايـا الجماليات العربية منذ عشرين عاما تقـريبا. ويمكن القول أن هناك حفنة من الدراسـات المختصة لدى هذا المفكـر أو ذلك ولكن هناك القليـل من الدراسـات التي تتنـاول الجمالية العربيـة بشكل دقيـق أو تحليل شامل، بل إن بعضها يمثل صدى للدراسات الأوروبية المنقوصة. وحاولت تنبيه الباحثين الغـربيين الى أهمية اعادة البحث واكتشاف وجوه الجماليـات العربية كـاحدى الجماليات وتصحيـح الأخطاء التي صارت جزءا من مراجع الباحثين.

● **للجماليـات العربيـة وجوه متعـددة، وقـد تبدو متشـابهة في امتـداداتها في المكـان والـزمان، كما تبـدو غـامضـة في عيـون الباحثين الغـربيين أحيانـا. فما العناصر الثـابتة والعنـاصر المتغيرة التي لاحظتها في دراستك لهذه الجمالية؟**

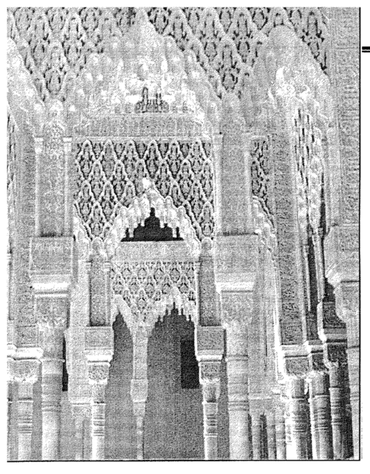
○ لم يكن عملي يهدف الى اكتشـاف أشياء جـديدة أو نـادرة، وكتابي موجه للغربيين أولا، ولكن الجديـد الذي يمكن أن يجده القارىء أو الباحـث العربي هـو المنهج، ان فهـم علم الجمال يحتـاج الى بحث شامل، لأنه ليس مرتبطا بأعمال شخصية لمفكر واحد، وهكذا كان لابد لي مـن دراسة الأعمال الكاملة لكـل مفكر عربي قبل مقـارنته بالآخرين، فليـس هناك جمالية عربية موحـدة، بل إنها متناقضة أحيانا، وقد وجدت فعلا أفكـارا جديدة وغير متوقعة مسبقا، فعلى الـرغم مـن الاختلاف بين الفـلاسفـة والمفكريـن العرب وجـدت استمرارا لبعض الجماليات التي تشكل القاسم المشترك بينهم، مثل جمالية النـور وجمالية تضاد الألـوان، وعناصر الاتقـان في العمل الفني في الفسيفساء، وحفر الخشب وزخرفة الخطوط العربية.

ان الجمالية العربية تفهم الفن كقصيدة أو كقلادة، وفي المنهج الذي اتبعته حرصت على اجراء حـوار داخلي بين النصوص المختلفة التي درستها.

أما الجمالية في الغرب فإنها بقيت كجزء من الفلسفة الحية الى جانب الأخـلاق، بينما فقـدت الأجـزاء الأخـرى مـن الفلسفـة أهميتهـا، والمفكرون اليـوم لا يستطيعون أن يطـرحوا أفكـارا جديـدة الا في مجال الجمالية والأخلاق.

● **كان الخط العربي، بتنويعاتـه في جدران قصر الحمراء، مصدر الـدهشة التـي دفعتـك الى تعلم اللغـة العـربية، والبحـث في الجذور والفروع التي تشكلت منها الجماليات العربيـة، التي حاولـت دراستها عمقا واتساعـا، في أكبر عمل من نوعـه في هذا المجـال. مـا نصيـب الخطوط العـربيـة في مجال الجماليـات العربية، كما رأيتها؟**

○ ان الغربيين يفهمون الخط العربي كزخرفة مجردة، ولكنه في الواقع يحمل وعيـا جماليا، وقـد مر الخط العـربي بمراحـل متعددة مـن

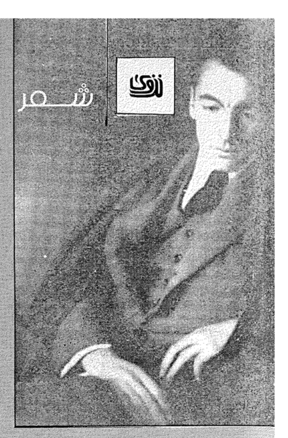


التطوير، وهناك كتابات عـربية عن جماليات الخط العربي في أعمال ابن قتيبـة وابي حيان التوحيـدي والقلقشندي وغيرهـم، كما كتب اللغـويون فصـولا خاصـة عن الخط العـربي الذي ينقـل المعرفـة والجمال معا، وتبنت الثقـافة العربية الخط كفـن خاص بها، وهكذا تـلاشت الفسيفسـاء التقليديـة وبرزت الـزخرفـة والخط، لأنهما يعطيان فكرة أكثر وضـوحا عن تحديد هوية الثقـافة وخصوصية العمارة العـربية، فقـد كـان العرب يحتـاجـون الى الظهور بشكـل مختلف عن الحضارات الأخرى، فكان الخط وسيلتهم المثلى.

● **تـرتبط صـورة الحياة العـربيـة لدى الغـربيين بالاسطـورة أحيانا، ونجد مثالا واضحا على ذلك في قصص الكاتب الأمريكي واشنطـن آرفنج عـن «الحمـراء» فما حجـم ارتباط الثقـافـة العربية بالاساطير، في ذهنية المفكرين والقراء الغربيين؟**

○ ارتباط الثقافة العربية بالاسطـورة ليس قديما، لدى الغربيين، فقد ظهرت دراسـات جديدة تـأخذ بعين الاعتبار البعـد الأسطوري في الثقافة العربية.

أما واشنطن آرفنـج فقد كتب قصصا جميلة من وجهـة نظر أدبية، لكنهـا أثارت أفكـارا رومانسيـة وتبسيطيـة عن الحيـاة العربيـة والعمارة العربيـة، لأنه كتـب عن أحداث غير معـروفة، وطـورها، ليقدم قصصـا وحكايـات جذابـة ولكنها بـدون رصيد تـاريخي، والغـريب أن هـذه القصـص تلاقـي رواجـا واسعـا لدى القـراء الغـربيين، والأسبـان بشكل خـاص، وتثير في الأوسـاط الشعبيـة وبعض الأوساط الثقافية أفكارا وصورا غير صحيحة عن الحمراء، وعن الحضارة العربية، وماتزال هذه الرؤية متداولة حتى الآن!



نشر الملحق الثقافي لصحيفة ABC الأسبانية قصائد لم يسبق نشرها للشاعر التشيلي بابلو نيرودا (١٩٠٤ - ١٩٧٣) وهي من بين قصائده الأولى التي كتبها في مطلع شبابه وتم العثور عليها مؤخرا بين أوراقه ويلاحظ فيها بوضوح بذور خصائصه وحساسيته الشعرية في تناولاته لثيمات الحب وقضايا العدالة والأسئلة الوجودية وغيرها مما تجلى لاحقا في مجمل أعماله المعروفة، كما تبدو فيها أسس أوليات خصوصية اشتغاله الفني الذي عرف بالبساطة المرهفة والمباشرة الرقيقة .. ومازال جميع النقاد والقراء يعتبرون نيرودا شاعر الحب الأكبر باللغة الأسبانية، وهو الذي أبدع في كل ميدان أنشد فيه، فإلى جانب كونه أفضل من كتب في الحب كان شاعرا مجيدا في الكتابة عن الحرب والسياسة وعن الفقراء وصاحب المواقف الأصيلة واللغة الواضحة الأخاذة التي تعجب قارئ النخبة والقارئ البسيط، وعن أسلوبه هذا يقول نيرودا: «أريد قول بضع كلمات حول الهدف الذي توخيته من أحد أساليبي، وأعني المباشرة التي يعيبني بها الكثيرون، وكأن هذا الاسلوب يشوه أو يدنس الكتابة. إن المباشرة مرتبطة ارتباطا وثيقا بمفهومي للتاريخ، فالشاعر يجب أن يكون جزئيا مؤرخا لعصره، والتاريخ يجب ألا يكون ماهية، ولا نقاء، ولا تثقيفا، وإنما يجب أن يكون وعرا معفرا ماطرا يوميا .. يجب أن يتضمن البصمات البائسة للأيام التي تكر، ويحمل ضيق وحسرات الانسان». فهو إذن شاعر لكل الناس في كل مكان وفي جميع الأزمنة التي تليه (إليكم جميعا أنتمي وبكم اعترف ولكم أغني) وقد حصل في حياته على كل الجوائز التي يتمنى أي كاتب الحصول عليها، وهي جوائز بالمئات كان آخرها جائزة نوبل عام ١٩٧١ .. تقول عنه مارجريتا أجري المتخصصة بسيرته: «كانوا يبايعونه في كل مكان بشكل لم يحدث - على ما أعتقد - لأي شاعر آخر».. انه شاعر التنوع في السياق الواحد والوفاء لمفهوم شعري متطور، ومستبدل الاستراتيجية مرة بعد مرة.. هذا هو نيرودا الذي لم يعرف عصرنا مثيلا له، لقد احتاجت ميوله التاريخية الى قدراته الشعرية الهائلة كيلا تسحق تحت ثقل خمسين سنة من العمل الشعري المتواصل وأكثر من خمسين كتابا. ان من ينتقدونه هذا

قصائد لم يسبق نشرها للشاعر
بابلو نيرودا

الإكثار لا يعون بأنه ليس حجر الأساس في أعماله فحسب، وإنما المبرر الكافي والضروري لظاهرته.. لقد كان نيرودا ظاهرة كبيرة عبر حياته المليئة بالأحداث والتجارب والعمل السياسي والمنفى والعمل الثقافي والترحال والحب والكتابة الى الحد الذي عنون فيه مذكراته بالقول: (اعترف بانني قد عشت) لقد قدم نيرودا كل ما يستطيعه للثقافة وللانسانية ولشعبه التشيلي الذي استقبله عند عودته بالحفاوة والاعتزاز والتكريم في احتفال حاشد في الملعب الوطني بشكل لم يحظ به أي شاعر في أي مكان أو زمان.. ومن الطبيعي أن شاعرا بهذه القامة سيظل العالم ينقب في أوراقه ليكشف المزيد من مكوناته وإرثه الابداعي الذي ننقل منه هنا مجموعة جديدة من قصائده التي كتبها في أوائل العشرينات من هذا القرن ولم يسبق نشرها من قبل.

الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها .. أرواح قوية

ترجمة : **محسن الرملي***

أعشق الوداعة

على عتبات العزلة

افتح عيني وأملؤها

.. بعذوبة السلام.

أعشق الوداعة أكثر من كل شيء

.. من أشياء هذا العالم.

انني أجد في سكون الأشياء

غناء هائلا وأخرس.

فأرجع عيوني باتجاه السماء

لأجد في ارتعاشات الغيوم،

وفي الطائر العابر والريح:

العذوبة الكبيرة للوداعة.

* مترجم عربي يقيم في اسبانيا

الضجر

هو السير في طريق الحب المفقود
.. الأحلام الراحلة،
والاشارات السيئة للنسيان.
سيرنا في شك الساعات المحموة
مفكرون بأن كل الأشياء ساخطة علينا
.. فتطيل علينا طريق الآلام.
.. ودائما، دائما، دائما نتذكر شذى..
الساعات التي مرت بلا شكوك أو قلق
فنبقى بعيدا في عقم التشرد.

اللحظة الصافية

تحلو في الأرواح .. الآلام .. والقلق
وتنكمش كل المؤثرات الشاردة
فقد وصل الى الروح عطر الأزهار
مثل نشيد تقي، مقتدر وفواح.
الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها
.. أرواح قوية.
لقد سخنتها كل الأوجاع الانسانية
فهي لا تخشى شيئا،
ولا تنتظر شيئا.. عندما يأتي الموت
.. فهي بانتظاره
وكأن الذي سيجيء أخ لها.
حيث تحتجب في العيون الرغبات الدنيوية
كحمائم تنكمش في الأيدي
رامزة لكل أصالة الدواخل
تهتز الأصوات مفعمة بالرنين اللاحن..
تصبح كل الأفكار بلا جزع .. وبلا أشواق
وتعلو فوق الوجع الانساني.

تمـــرد

حين تشتد سياط الأمطار والرياح
ترفع الحوريات صلواتها المتوحشة.
وتبدو عارضة على السواد الدامس
الشعور الشعثاء لغصنها الأخضر.
لكنها ستتعب لاحقا من توسلاتها بالمستحيل
وفي لحظة متمردة تعاود انتصابها
راغبة بالانتفاخ كيلا تبدو منهزمة.
وفي نضالها الوحشي مع الطبيعة
تمتلك تلك الرشاقة لعلوها الهائل
من أولئك الذين يهبون للانتفاضة.
لكنهم سيكونون مهزومين أبديين
وبشكل منتصر يمنح كوارث صافرة
وريحا تلوي الغصن اللين.

الرغبة السامية

بهدوء وبلا ارتعاشات على الاطلاق
تشرق الحياة بنور الحب
وتؤوي بكل الأوهام المقطوعة:
الحزن الصغير لألم صغير.
في نظرتها الهادئة الأصيلة
قوة ووجاهة لسموها
حيث تشعر في روحها ببهجة الارتفاع،
وأشواق مقدسة نحو التطهر
لكل الكائنات والأشياء،
فرح عذب، أحلام وكرم
معطرة بعمق المسرة بالحياة
إذن فهو العيش بسكينة وحسب
بلا اهتزاز على الاطلاق
.. خلودا في الوداعة العذبة لمساء راحل.

الانتظار المريض

لم تأت الحبيبة حتى الآن.. ولن تأتي.
لم تصل الأيدي التي كان ينبغي وصولها
وعندما ستأتي، ستزهر الأيام

مضيئة عذوبات الحب الناعمة. وتنطفيء الآلام
فيما سيسطع القمر أكثر حسنا خلف جبل مثالي
.. ستنظر إليه العيون جذلى
بوصل لشعورها الروحي المتسامي.
لم تأت الحبيبة حتى الآن .. ولن تأتي
ولكن ما إن تأتي حتى نعيش الفرح..
لأننا نجد في هذه الحياة أملا آخر.
الآن ومع كل الشكوك والمخاوف
وخادعا لجرح الآلام العتيقة؛
انتظر الحبيبة التي لن تأتي أبدا.

شعور في درس الكيمياء

يصنع التلاميذ متوازي السطوح،
يغشونها من كتاب الكيمياء
فيما يقرضني الضجر كحشرة معضاضة
.. تشعر بجرح الميتافيزيقيا.
الخنة الكريهة للصوت التربوي:
.. حامض أسيدي .. كيمياء تركيبية..
مزيد من منحنيات شيطانية سايكلوجية
.. في جيلاتينات تفاعلاتي!
مطر الأنابيب يترك زهيراته
وأنا أفكر .. أفكر : كيف لشاعر..
يبغض أحيانا .. وأخرى يحسد ..؟!
الجرح العتيق.. يا للشيطان! .. أنه يذبل.
وفوق الكرسي يحنيني الغم..
الغم؟ .. يالضجر الضجر، الضجر!

ساعة الحب

إني ثمل بالحب في هذه الساعة..
تستفيق بروحي العذوبات الضائعة،
ونواقيس الحياة الرنانة تمحو متاعب عمري.
تعال أيها الفجر الخامل.
تعال أيها التعب الوردي.
تعال يا عبير القبل.
تعال يا دفء المرأة..
فمنذ زمن بعيد أعيش بلا حبيبة
حيث تنهشني كلاب الرغبة والعطش.
فأنا حين أمضي ثملا من الحب بلا اكتراث،
والطيف البعيد لا يستطيع العودة..
سأحمل كل أزهاري .. لعل الحياة قصيرة.
ـ بلا شك ينبغي أن تتفتح أزهاري ـ
وحين أحملها ذابلة
امنحيني يدك يا صديقتي.
.. اعطني ثمرة يا إلهي
..اعطني نهدين ذابلين.
وعينين عاشقتين.
وإن لم تعطني كل ذلك. فيا ويح حبي.

يدا أعمى

اعطني يديك أيها الأعمى.
فأيدي العميان.. كجذور هؤلاء الرجال الجامدين،
تحترق حد التحمص في شمس كانون الثاني،
وحين يحل الخريف يشعرن بقدوم الموت،
يعشن في الصمت مقطعات مرميات..
نافضة عن أصابعها نسالة الألم.
ويغزلنها مجتمعة كرهبان متواضعين
كانوا يغزلون كلمات الآلهة.
يحمل العميان كل روحهم في هاتين اليدين
أخشنها الاحتكاك بأعضاء البشرية..
عبرت حاجز الألم راعشة بالحب.
أصابعها الطويلة السوداء تهتز كأوتاد السفن
فتبدوان كحمامتي معجزة مقدستين
مهترئة ودامية من الليل والألم

لقد كانت قصائدي اجابات عن حوادث في حياتي، تؤطر كل الحياة بلحظتها الممتعة والشقية. لم تكن في لحظتها ، وإنما مرشحة عبر الزمن. وهكذا فجميع نتاجي الشعري بالامكان النظر إليه كيوميات، ولكنها يوميات غير شخصية، لحظات معاشة من قبل الفرد الحقيقي، ومتحولة الى قصائد من قبل شخص لاثبات هويته، كل شاعر يخترع شاعره الذي هو مؤلف قصائده، والأفضل القول: أن قصائده تخترع الشاعر الذي يكتبها.

كثيرا ما تبدو له كمزحة محاولة التمييز بين الشاعر الملحمي والشاعر الغنائي، يقال إن الشاعر الملحمي — ووريثه الروائي - يقصان حوادث لا تمت بصلة لهما ويخترعان شخوصا بينما الشاعر الغنائي يتحدث بإسمه الخاص، وهذا ليس صحيحا: فالشاعر الغنائي يخترع ذاته عن طريق أعماله الشعرية، وفي أشياء ليست قليلة فإن «ذاته هذه » تكون مختلطة بجمع من الأصوات والشخوص، ومثل جميع البشر، فالشاعر هو كائن جمعي، منذ ولادتنا وحتى الممات لأننا نعيش حالة حوار - أو جدال - مع المجهولين الذين يستوطنوننا . إن السيرة الحقيقية لشاعر ليست في حوادث حياته وإنما في قصائده، الحوادث هي المادة الأولية، المادة الخام لما نقرأه كقصيدة شعرية، هي ابتكار (وأحيانا هي رفض) لهذه أو تلك الخبرة الحياتية لم يكن الشاعر يوما ما مماثلا للشخص الذي يكتب : فحالة الكتابة هي ابتكار، نعلم أن كاتلو Catulo وليزبيا Lesbia (اسمها الحقيقي كان كلوديا) وجدا حقيقة، كانا شخصين تاريخيين. وكذلك فقد وجد كل من بروبيرثيو Propercio وسينتيا Cintia. ونعلم كذلك بأن لا الشاعر كاتلو ولا عشيقته، ولا أيضا الشاعر بروبيرثيو ولاحبيبته كانوا أولئك الأشخاص الذين عاشوا في روما منذ سنوات طوال، إن بطولة هذه الكتب ومؤلفيها أنفسهم، دون أن تكون محض خيال، هي في أنها تنتمي الى الواقع الآخر، ونفس الشيء يقال حول بقية الشعراء، في أي زمن يكونون، وما هي عليه حياتهم أو أشعارهم. إن الشعر فن كتابة القصائد ، ليس نتاجا طبيعيا، فعبر مشروع الشفيف هذا، فما يكتبه الشاعر ودون أن يدري ، فإنه يخترع ويتحول الى آخر:كائن - شاعر. لكن واقع شعره وواقعه الخاص ليسا صناعيين أو انسانيين إنما يتشكلان في هيئة زمنية محكمة ورقيقة، حال إظهارها تبرز أمامنا بواقعها الانساني الحقيقي. إن القصائد ليست اعترافات وإنما احياءات. (١)

أوكتافيوباث

أحجار مفردة

ترجمة: **عبدالهادي سعدون★**

اختيار الأشياء

١ - إحياء

الكتبي
بين موسيقى التانجو وجرة من
أواسكا
متوهج ويقظ
بعينين متألئتين من ورق الفضة
تنظر اننا جيئة وذهابا
كجمجمة صغيرة من السكر.

٢ - قناع تالالوك Talaloc

مياه متحجرة
والعجوز تالالوك ينام في الداخل
حالما لزمن ما.

٣ - نفس الشيء

محاطا بالضوء
البلور الذي هو الآن من قشرة
وفوق مياهه،
يطفو الطفل .

٤ - أوركيديا من الصلصال

بين تويج من صلصال
تولد باسمة،
زهرة الانسان.

٥ - الآلهة ألوميغا

الجهات الأربع
تعود الى سرتك
في جوفك يضرب اليوم بأسلحته.

٦ - تقويم

ضد الماء، أيام من نار.
ضد النار، أيام من ماء.

★ كاتب عربي يقيم في اسبانيا.

٧ – **سوشيبيلي**
في شجر اليوم
تتعلق فاكهة من يشب
نار ودم في الليل.

٨ – **صليب من شمس وقمر**
بين ذراعي هذا الصليب
يعشش طائران
آدم الشمس وحواء القمر.

٩ – **طفل وبلبل**
في كل مرة يرميه
يسقط
منتصف العالم تماما.

١٠ – **أشياء**
تعيش بجوارنا
نحن نجهلها ، وتجهل من نكون.
وهكذا نتحاور في كل مرة.

(في الأوسمال Uxmal)

١ – **معبد السلاحف**
في المساحة الفسيحة
تستريح وترقص الشمس
الحجرية.
عارية في مواجهة شمس،
عارية أيضا.

٢ – **منتصف النهار**
الضوء لا يرمش
والزمن فارغ من دقائقه
عصفور ألقي القبض عليه في
الهواء.

٣ – **وقت متأخر**
يهوي الضوء،
فتسقط الأعمدة
ودون أن تتحرك،
تبتديء الرقص.

٤ – **شمس مكتملة**
الوقت شفيف
وسنلمح حين يكون الطائر
لامرئيا
لون هديله.

٥ – **نقوش بارزة**
المطر، قدم راقصة وشعر طويل
ساق عضها الشعاع،
يهطل مرافقا بالطبول
عرانيس تفتح عينيها وتنمو.

٦ – **أفعى بنت لها فوق الجدار**
جدار في مواجهة الشمس
يتنفس يهتز يتموج
قطعة من سماء حية وموشومة.
الرجل يشرب الشمس،
هي ماء، هي تربة
وفوق الحياة، أفعى
تمسك رأسا بين أنيابها:
الآلهة تشرب الدم، وتأكل البشر.

أحجار مفردة

١ – **زهرة**
الصراخ، المنقار، السن، العواء
اللاشيء الدموية وصخبها القاتل
يغمى عليها أمام هذه الزهرة
البسيطة.

٢ – **سيدة**
كل الليالي تنزل البئر
وفي الصباح تعاود الظهور،
وبين ذراعيها زاحف جديد.

٣ – **سيرة ذاتية**
ما استطاع أن يكون،
ذلك الذي كان.
لأن الذي كان، ميت.

٤ – **نواقيس**
أمواج من الظلال، أمواج من
العمى
فوق صفحة اللهب:
بللت فكري وأخمدته.

٥ – **عند البوابة**
بشر، كلمات، بشر
توهمت حينها
ان القمر في الأعلى، ووحيد.

٦ – **منظر**
الحشرات شغولة
الجياد بلون الشمس
الحمير بلون الغيم
الغيم أحجار هائلة لا تزن
الجبال كغيوم حانية
قطيع أشجار تشرب من الجدول
الجميع هناك ، قائلين بوجودهم
أمامنا حيث لا نكون
متآكلين بالحقد، بالضغينة
بالحب متآكلين ، وبالموت.

٧ – **رؤية**
أراني حالما أغلق عيني:
فضاء ، فضاء
حيث أكون أو لا أكون.

---

١ – آخر نص نثري كتبه أكتافيوباث بعنوان الشاعر كاثن جمعي.

مختارات للشاعر الروماني

تـودور أرغــــيزي

الترجمـة والتقديـم

الخضر شـــودار*

* تودور أرغيزي (Tudor Arghezi ‏١٨٨٠ - ١٩٦٧) شاعر البساطة والغنائية، غنائية الأحزان الروحية المشوشة، في شعره توق عظيم الى النور والملائكية، شعر التأملات في حقائق الوجود الكبار، الموت، الطبيعة، الحب وأسرار الكينونة. احتفظ في شعره بآثار من حياته في الدير . في معجمه مفردات رعوية أنيقة فيه ذكاء الأسماء .. والأشياء.

* في ٢١ مايو ١٨٨٠ ولد أرغيزي لأسرة مزارعة باحدى القرى في مقاطعة كورج ـ Gorj ـ باولتنيا .. كانت الحياة القروية في هذه الناحية أكثر من غيرها فقرا وقساوة .. أهاليها سمر، قصار، مخشوشنون، لهم سواعد قوية مفتولة ونظرات حادة.

* بدأت مغامراته في الحياة في الحادية عشرة.. كان يعطي دروسا في الجبر وهو في الثانية عشرة.. وكان يتدرب أثناء العطل المدرسية على صقل الحجارة.. عمل أمينا لمعرض لوحات.. فمشرفا على مخبر في مصنع للسكر بشتيلا Chitila.

* بدأ يتعرف باحتشام على الأوساط الأدبية.. غير متعجل للشهرة كان أشبه بمالارميه، في تثقيفه الطويل لقصائده، والتي لم ينشرها مجتمعة في ديوان إلا بعد أن تجاوز الأربعين.

* منذ عام ١٨٩٦ أخذ ينشر قصائده في «الهيئة الارثوذكسية» صحيفة كان يشرف عليها ألكسندر ماكيدونسكي A. Mcedonski . شاعر برناسي تأثر به ارغيزي، كان له صالون أدبي كثيرا ما كانت تجري فيه مناقشات أدبية بين الشعراء الشباب حول أعمال الرمزيين الفرنسيين.

* تعرف في هذا الصالون على صديقه جالا جالاسيون Gala Galaction وقرر الاثنان ـ لأسباب روحية ميتافيزيقية ـ الدخول في النظام الكنسي.. فدخل أرغيزي دير «كرنيكا» Cernica وصار ابنا روحيا للمعمودية باسم يوسف جرجيان ـ IOSIF Gherghian ـ ثم ساهم في انشاء مجلة «الخط المستقيم» ونشر فيها قصائده التي أعطاها اسم «عقيق أسود» (تخلى عن هذه القصائد فيما بعد).

* أوفدته الكنيسة الى جامعة فرايبورغ Fribourg بسويسرا لاستكمال دراسته في اللاهوت.. كان أرغيزي متعاطفا مع كاثوليكية هذه المدينة معتنقا لها في سره.

ظل ما يقرب من عام بفرايبورغ ثم انتقل الى جينيف بعد تخليه عن الكنيسة.. ومنها الى باريس «جحيم الفردوس» كما يسميها.. عمل فيها حمالا وبائعا جوالا.. ثم رجع الى جينيف ليعمل في تصنيع علب الساعات .. وكان يحظى في سويسرا بالاحترام، فعرض عليه بعض الأصدقاء مساعدتهم له في الحصول على الجنسية السويسرية.. لكن أحداث ثورة الفلاحين برومانيا عام ١٩٠٧ والتي دمرت فيها قرى بكاملها وقتل فيها ١١٠٠٠ من الفلاحين، تركت أثرها في نفس أرغيزي .. وكان خلال إقامته بسويسرا يتابع تحولات الفكر السياسي والاجتماعي، يخالط المبعدين السياسيين ويجتمع بالمتطرفين والعدميين والفوضويين.

* عاد في عام ١٩١٠ الى بوخارست وأخذ ينشر قصائد يومية في مجلات مختلفة لاسيما «كرونيكا» ـ Cronica ـ التي ساهم في تأسيسها مع جالا سيون في عام ١٩١٥.

* عارض في عام ١٩١٦ دخول رومانيا الحرب مع الاحلاف فأدخل سجن «فاكارستي» ـ Vacarestí ـ أوحت له هذه التجربة بكثير من الشعر. ألف ذكرياته عنها في كتابه «الباب الأسود»..

* بعد خروجه من السجن. تولى رئاسة تحرير مجلة «الفكر الروماني» من عام ١٩٢٢ الى ١٩٢٣ ثم صحيفة «الأمة» التي نشر فيها ذكرياته عن الدير.

* في ١٩٢٧ وفي سن السابعة والاربعين أعد ديوانه «أقوال سديدة» للنشر، هو خلاصة شباب أرغيزي، يقف منه على مرحلة النضج ويعبر عن جوهر طبيعته.. محتويا على أهم الموضوعات الكبرى التي شغلت أعماله كلها.

* بدأ ينشر منذ عام ١٩٢٨ دوريته ذائعة الصيت «تذكرة الببغاء» وفي ١٩٣١ ظهرت مجموعته «أزهار العفن» ثم «كتاب المساء الصغير» ١٩٣٥ . ورقصات ١٩٣٩ وفي النثر «أيقونات من خشب» (١٩٣٠) مذكراته عن الكنيسة عرض فيها بالتصوير الساخر لرجالها .. كما ظهر له كذلك «دفتر مذكرات لوطن كوتيا» (١٩٣٣) هجاء للأخلاق الرومانية في عصره، أتبعه بـ«مقبرة البشارة» عام (١٩٣٦).

وفي عام ١٩٣٤ نشر روايته «عيون مريم العذراء» كما ظهرت له «لينا» عام (١٩٤٢) وعلى هامش اهتماماته السياسية والاجتماعية ألف لولديه خواطر وصفية ظهرت بعنوان «كتاب الألعاب» (١٩٣٢).

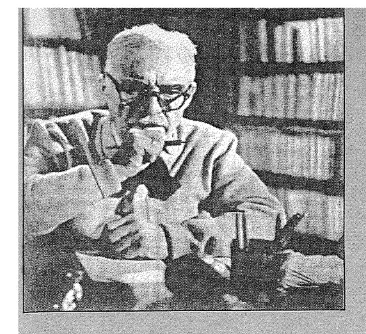
* في عام ١٩٤٣ كتب «بارون» مقالة نقدية سياسية هاجم فيها بالهجاء المبطن البارون «كيلنجر» Killinger المبعوث الدبلوماسي لهتلر في بوخارست متهما العساكر الألمانية بالابتزاز، فحكم عليه بالسجن شهورا، أطلق بعدها سراحه.

* بعد نهاية الحرب، قامت الدولة بنشر مختارات من شعره ومن «تذكرة الببغاء» . وفي العام نفسه (١٩٤٦) تم عرض مسرحيته الوحيدة (المحقنة) ـ Seringa ـ بالمسرح الوطني. لكن سرعان ما ساءت الأمور فيما بينه وبين النظام، فاختار العيش في الظل ثماني سنوات شغل فيها نفسه بالترجمة عن الآداب الأخرى: حكايات لافونتين - les fables de la fontaine - وكريلوف - Krylov - وكذا ترجمات أخرى عن اناتول فرانس .A - France - غوغول - Gogol - ، موليير - Moliere - ، رامبو - Rimbaud - وآخرين.

* في عام ١٩٥٥ ظهرت مجموعته الشعرية: ١٩٠٧ (مناظر) ثم ديوانه «مديح البشر» (١٩٥٦). في ١٩٥٩ ظهرت أعماله في طبعة كاملة.

* حصل أرغيزي في ظل الحكم الملكي على الجائزة الوطنية للشعر عام ١٩٣٤.

مات أرغيزي في بوخارست في ١٤ يوليو ١٩٦٧.



★ شاعر ومترجم من الجزائر.

داسي[1]

أرى إليك يا إناء الطين الهش
وأنت مثقل بألفيات ثلاث
هذه الأحقاب التي قضيت
تراكم في قعرك
كل يوم يمضي من الأبدية
تاركا هذه الذرة من الغبار
لتهجع كشاهد فوق هذا الحطام
البرهة تحيا .. والأحقاب تموت
حافلا بالأسرار مفلوج الفم
كنت مستريحا تحت تراب الحراثة
لا أحد يذكر بقايا عظام
من زخرف لباسك الخزفي
سواك ، فأعطاك أصلا
لكن لا الخزاف باق. ولا شيء منه يبقى ..
من التراب ذاته أنت، أكثر خصبا أو رداءة
لكنك باق.. تراه أبدا مايزال؟
من دم رطب ومن عرق
وبلمسة خفيفة بقّعك أنمل بالأزهار
لافا على ساقك شفة رقيقة
كان يهب حواس للصلصال ..
تكون .. هو ما تستطيع ، فيما يمكنه ألا يكون
رقشك مايزال سالما يتلألأ
لست من خلق الإله الواحد
مثلما الصحراء أو القمر أو النجم
أنت من خلق شبيهي
اليد ماتت.. ونطاقك المتألق
يعطي اللمسة الرهيفة روعة
محاذرا يحملك الخزاف على راحته
ينفذ منك صدى
الى الآذان والأصابع
الصوت الواهي الرخيم، الرتيب الرخي
يظل كثيفا ومليئا كما في البداية
يا خزف الأحلام والتراب
هو أعطاك الصوت، وأنا أعطيك الكلمات

إساءة

أيتها العذراء . لم أهو حجر الصوان
حتى أصقله لأجلك
بحثت في الصلصال الروماني
عن قدك الممشوق العابق بعطر الشمع
من الغابات أخذت الطين الصلب
وبيد خزاف، جبلت جسمك الصغير
عضوا .. عضوا
حتى صار من الصوان الهش
سويت بريق عينيك من رعي الحمام[2]
وجفنيك من أكمام الورد
حاجباك سويتهما من متناثر
عشبة تفتقت في الأسحار
للصدر حاكيت الجرار
وإن تباطأت يدي المتهافتة
عند النطاق والنهدين، فذاك ذنبي
لأنه عند الخصر كان ينبغي لي أن أنتهي
لأني خشيت على التمثال من الحس والحركة
من أن ينثني بالملامسة
من هذا القلق العذب الذي أودعه فينا الإله
والذي يملؤك نافذا مني إليك
يا أحب امرأة.. ويا أنعم غواية
ما أثقلك الآن في الغياب
كيف استخلصتك من هذا الصلصال
ولم أترك الطين للآنية؟

أنظر في الزهـــور ..

أنظر في الزهور، وفي الكواكب
أنت أعذب حزن يؤلمني
أنظر في كما لو أني في حجرة راهب
في ملكوتك أنظر وفي السماوات
في الخلاء ، وفي الأوكار
في دغل الحدائق أبحث عنك
أنحي سم الأشواك
متأنيا أتقفى أثرك

على حصان أجوب السهل
وحقول الذرة
بعيني أبحث عنك
وسمعي
أحنو على شجرات الورد، أشم
البراعم من أغصانها الدانية
في كل شيء، كنت، وعن كل
شيء ابتعدت
جربت زهرة إكليل الملك،
فمرقت جانبا
سألت عنك رعي الحمام الرهيف
أجابني: آذان الجدي [٣] تعرف
أكثر
لعظاية قلت: هل مر من هنا؟
فأشارت الى الحيّات والحباحب
وإذا لم يجبني قفير النحل
أصغيت للنسور وللذئاب
طفت بأرضي طولا وعرضا
غصت في طبقات الأجيال
أنهكت كثيرا من الحماسة
والقوى
ولم أعثر عليك
حيث أترقبك في مكان ما
اختفى ظلك الأبيض في لمحة
السماء سلك الذهب...
مسكوكات .. طوق
مسكوكات..
ظننتك ثانية من نثار الخبيز البري
لكني سمعت همهمة، فالتفت
هفيف ريح توشوش في حقل
الشعير:
«ما فتيء البشر والصقر يبحثان
عن ملقى الله
نحن في الحقول نراه وفي
البساتين
ووحدهم بعيون لا يرون.»
آه! قسما بأغلظ الايمان التي لا ترحم
الكل يعرف المولى وما من شيء
يكشف عنه الحجاب.

أركيولوجيـــا

من عمق روحي أتذكر
كل هذا الذي كان، أبدا أتذكره
هذا الماضي الذي لا أعرف
لكن بقاياه الأنقى. عارية
في غفلة مني، اختبأت في
مثلما نسيها التراب
حيث يرقد التمثال جنب التمثال
والقبر مغلقا جنب القبر
شواهد القبور همهماتها لا تنتهي
بعضها مبحوح وبعضها جهير
عبر الهواء، منفصل هو الوقت عن
الساعات
كما العبق عن القرنفلات
للصمت أصواته الضائعة
في الغابر كانت له الرنات
وحيدا أصغي لغبار الأسلاف
يندثر، ولا يزول
أحيانا .. مثلما عاصفة قوية
تثير كل شيء وتعصف حتى السماء
ترفع القرون الخالية أثقالها
فيما أرعى منها آخر الذرى

الظـــل

منذ الآماد والعصور أقتفيك
منذ كنت تمشي على أربع
هائما في خوف، مذعورا من الحيوان
تبحث حيثما كنت عن مأوى أو قوت
رفيقك الصامت، في السكون وفي
الحراك
صورة منك صادقة، وعلى مثالك:
كنا نتراص جنبا الى جنب، نرصد
خطو البهائم الثقيل تحت الاغصان
هكذا، أنا وأنت كنا نختبيء في عمق
المغارات
هل تدري ؟! كنا ـ نحن الاثنين ـ
شخصا واحدا
على هذي الأرض، يجمعنا أصلان
متحدان
بغشاء من هواء رقيق يفرقنا
أنا هذا الظل الذي عنك لا ينفصل
أبدا أرسم لجسمك صورة
على الرمال الحارة، وعلى الخشن من
الحصى
كأني خيط عنكبوت يلفك
قطعة من الليل أنا، هدية لميلادك
أخرج منك، وأدخل إليك في البكور
والآصال
تهرب مني، وفي البهيم الحالك إلي
تعود
أنا قرين البشر وما يمضي من
النهارات

قدرك كله فيّ لا يرى
خمن إذن، إن كان سيفرغ الوقت أو
يمتليء
في الخفاء تدور الأسوار صامتة
ووحده يعلو خيط من دخان

خطـــبة

هل تكون لي أرضا
من البذار والكروم والبرك

من الينابيع والغاب ووحشي الحيوان؟

تأتينا الأبقار حفّل الضروع
تخور أمام باب الأكاسيا
بزهراته الزرق
في الباحة يلعب الجميع ، بنات عرس
صغار الخنازير والبطات
والفراخ بزغبها الحريري
تحصي حب الزؤان الصغير
وتصيد البراغيث
في باحتنا يهتز شجر القيقب
المتماوج ويصدح الديك بالنشيد
نحمل الزهر في سلال القصب
نسوي منه ضفائر المهر
من صوف الخراف
ننسج أسرة لصغار القطط

هل تكوني لي حديقة
من وريف العشب والمخمل؟

يدهــا

هي ذي الآن يدها هذبها
الناي ، العود والمزمار
زهرة هي، خبيء وجهك واشرب
الأريج من راحتها ، الذكرى والحلم
هي تحسن الملاطفة ، والشفاء والهدهدة
دائما تذكر رهيف الملامسة
تهمس بالكلام، هي أشبه بخاتم
نقشت في قلبه زنبقة وأحرف سرية
عديني بأن تعطيها للأقرب منك
مقدس عهدي ، وإن نسيت
كم مرة في حياتنا لم نذرف الدموع
الكبار
حتى التعب ولم نشد بدفء على
اليدين؟
كم من الأحلام لم تمت ومن
الأعمار
في عمق روحنا مع خاتم الوعود
ظاهرا تحثنا الحياة على القوة
التي ليست في العمق سوى
إشارات ومجاهيل
تتلألأ الكتب المذهبة العناوين
كي نفتح فيها مغاليق الأفكار
لكن ، كل عنوان حفر على كتاب
محكم الغلق
له من الأقفال ما لا مفتاح له

المنجــل

قيل إنه سقط من السماء
هلال في البساتين
فاتخذوا له ذراعا خشبية
لتزيده قوة
وفيما هو يجوس القهقرى
بين سنابل القمح الهيفاء
كأغصان الأسل
يخال حقا أن القمر
هو من يبدأ بالحصيد
يحصد «ليانا» ويجز
يربط الحزم من الوسط
من موضع لآخر تتراكم
خمسا خمسا في أكداس
فيها الأمير السماوي الجميل
يغتبط في الهزيع الأخير
بما أتاه صنوه الفضي من أعمال

أجيــال

المملكة كلها أربعون عربة
مخازنها أربعون
الأسلاف والأحفاد
بين العجلات يتدارسون الخطط
زحفا على البطون
امتطاء للخيل على عجل
ركوبا .. ونزولا
كأن الخطى الصامتة نسج قطيفة
خفوت حافر الحصان
سري أكثر من رسائل مختومة
قلقلة في الآثار
كسر للقفل بالأسنان
كما الخبز المقدس
النرد
أول الأبجدية
هم جميعهم ،
حتى الخيول، سارقون

الساعة الأخيرة

في السماء
تدق ساعة الحديد والنحاس
في نجم
تدق الساعة المخملية
الساعة الملبدة تدق
في برج المدينة
في ساعة الصوف
يرى الوقت العتيق
تتمزق الساعة الورقية
بالقرب من شاهدة القبر الملكي
تدق أجراس ساعة الغبار
أختاه يا هذه الليلة
ما من ساعة تدق

هوامــش :

١ - داسيا أو داقيا اسم لرومانيا قديما.
٢ - نبات عطري تزييني متعدد الألوان.
٣ - جنس نبات من الأعشاب الطبية.



لوحة للفنان: فؤاد طه الفتيح، اليمن

عن زهرة العشق والخيول الشاردة

شعر : روبير دسنوس
ترجمة : حسن حلمي*

في الغابة كانت تعيش زهرة عملاقة عرضت كل الأشجار للهلاك عشقا.
كل الأشجار كانت تعشقها.
كانت أشجار السنديان تصير عند منتصف الليل زواحف تدب حتى تبلغ ساقها.
وكانت أشجار الحور والدردار تنثني نحو تويجها.
كان السرخس يصفر في تربتها.
وإن كانت أشد ألقا من العشق الليلي، عشق البحر والقمر،
فقد كانت أيضا أشد شحوبا من براكين هذا الكوكب الخامدة العظيمة،
أشد حزنا وحنينا من الرمال التي تجف وتبتل بنزوات الأمواج.
عن زهرة الغابة لا عن الأبراج أحكي.
عن زهرة الغابة لا عن عشقي أحكي
فإن كانت هذه الزهرة تأسرني - وهي زهرة أشد شحوبا وحنينا،
زهرة يعشقها السرخس والشجر - فلأننا معا من نفس الجوهر.

صادفتها يوما؛
عن الزهرة لا عن الأشجار أحكي.
صادفتها في الغابة وكانت الغابة حين مررت بها ترتعش.
مرحبا أيتها الفراشة التي قضت في تويج الزهرة!
وأنت أيها السرخس المتفسخ، يا قلبي.
ويا عيني، يا من توشكان أن تصيرا، فحما، لهبا، موجا،
عبثا أحكي عن الزهرة. فأنا لا أحكي سوى عن نفسي.
السرخس على الأرض أصفر، صار مثل القمر،
تماما مثل ذات اللحظة، لحظة احتضار نحلة حائرة بين زهرة القنطر ووردة أو حتى لؤلؤة.
ليست السماء بهذا الانغلاق.
يقبل رجل - في عروته زهرة أقحوان - رجل ينطق باسمه فيجعل الأبواب أمامه تنفتح.
عن الزهرة الخاملة لا عن المرافيء المفضية الى المغامرة والعزلة أحكي.
واحدة تلو الأخرى ماتت حول الزهرة الأشجار
وكانت الزهرة تقتات من تفسخ تلك الأشجار.

★ مترجم واكاديمي من المغرب.

لذلك صار السهل مثل لب الثمار،
لذلك نشأت المدن.
يتلوى نهر عند قدمي ويتوقف خضوعا إرضاء لنزوتي، يتوقف شريطا من صور مرحبة.
في مكان ما يتوقف عن النبض قلب وتنتصب الزهرة،
تنتصب زهرة يهزم أريجها الزمان،
زهرة كشفت طوعا للسهول العارية عن وجودها كالقمر، كالبحر،
كالجو العقيم المخيم على القلوب الحزينة.
مخلب سرطان بحري فاقع الحمرة يظل
راقدا بجانب إناء.
الشمس تعكس ظل الشمعة وتعكس ظل اللهيب.
والزهرة تنتصب مزهوة في سماء الخرافة،
أظافركن، سيداتي تشبه بتلات الزهرة،وهي مثلها وردية.
تتحفز الغابة إذ تهمس همسا خافتا.
يتوقف قلب كما يتوقف نبع جف.
لم يعد ثمة وقت، لم يعد ثمة وقت تعشقن فيه أيتها العابرات.
زهرة الغابة التي أروي حكايتها زهرة أقحوان.
الأشجار ماتت، الحقول اخضرت، المدن نشأت.
الخيول الشاردة العظيمة في اسطبلاتها البعيدة تدق الأرض بسنابكها.
قريبا ترحل الخيول الشاردة العظيمة،
قريبا تشاهد المدن السرب يعدو عابرا أزقة
يرن بلاطها المرصوف لوقع الحوافر ويومض.
الحقول يحفرها موكب الخيول ذاك.
وإذ تجرر الذيول في الغبار وتنفث البخار المناخير،تمر الخيول أمام الزهرة،
وتتلكأ طويلا ظلال الخيول.
لكن ما مصير الخيول الشاردة التي كانت تنذر بالشؤم أردافها الرقطاء؟
وإذ ينقب شخص ما يعثر أحيانا على حفرية غريبة إنها حدوة من حدوات الخيول.
الزهرة التي رأت الخيول مازالت تزهر دون ضعف أو وهن،
وها هي الأوراق تنمو على ساقها
وها هو السرخس يمتد لهيبا وينعطف على نوافذ البيوت
لكن ما مآل الأشجار؟
والزهرة - لماذا تزهر؟
أيتها البراكين، البراكين!
ها هي السماء تنسدل.
أفكر في القصي، في الأعمق بباطني،
والعهود التي تلاشت تشبه أظافر تكسرت على أبواب مغلقة.
في الريف حين يدنو فلاح من الموت، محاطا بثمار الموسم الفارط،
وبصوت الجليد المطقطق على زجاج النوافذ،
وبالضجر الذابل إذ تبهت كما تبهت زهور القنطر على المرج،
تتجلى الخيول الشاردة
حين يتوه مسافر في مستنقع من سراب أشد انكسارا من التجاعيد على جباه الشيوخ، فيرقد على الأرض المزلزلة،
تتجلى الخيول الشاردة
حين ترقد عارية فتاة عند جذع شجرة البتولا وتنتظر
تتجلى الخيول الشاردة
تتجلى راكضة محدثة أصوات قنينات تتكسر وخزانات تصر،
ثم تختفي في الهاوية،
صهواتها لم تنهكها سروج أردافها الوهاجة تعكس السماء،
وترش إذ تمر جدرانا لما يجف جصها،
والجليد المطقطق والثمار اليانعة والزهور العارية،
والماء الآسن،
والتربة الرخوة في المستنقعات المتشكلة ببطء كلها
ترى الخيول الشاردة
الخيول الشاردة
الخيول الشاردة
الخيول الشاردة
الخيول الشاردة

قصــائد | بانتي هولابا

ترجمــة : **سعيد هادف** ★

الغياب

أكثر سرعة من الصوت ، تشق الطائرة
متن السماء الى شطرين
العصافير الأكثر مهارة في عزفها المنفرد
من الآن ، سترتاب في أغاريدها.
أسقط من جناحي الشجاعة تخونني
كلما فكرت فيك من أجل خلاصي.

كلام الطلل

أود المجيء الى قربك
لا شيء أجده حقيقة
لا الحجر ، لا العالم ولا المسافات
إن خفقة جناح عصفور في السماء البالغة الجمود
أطول عمرا من المدينة بجدرانها الاسمنتية الزاحفة.
كان لابد أن أنكسر قبل أن أفقد أوهامي.

اليــوم

متأكد أنا ، من أن خلاياك تصغي إلي
حين أتحدث لغة الأطلال ذات المعاني المتعددة
أتحدث في خلدي، ولكن في الحقيقة لا شيء لسواك.

العادي

أود أن أكون بقربك
مثل بيت شعري طليق بكامل وداعته
أود أن تروي لي ـ على مهل ـ أشغالك وحياتك
وأحيانا ـ بشكل نادر ـ أيام الأعياد.
سندون النزهات. الحياة بكاملها
ستنغدو كلمة طبيعية وإما الصمت

ظهيرة حائرة

من الصباح الى المساء يصنع المطر تخريفته
لم أصخ السمع، والآن قد عاد الصمت
الأشجار ، أصدقائي شدهوا
وهم يتسكعون في ماضيهم
كما لو أن الروح الضنينة دوما تترك الذكريات
تتراكض
وهي تسلم المطر من جوهرة الى أخرى
لا أحد أراه على مدى البصر،
أحمق أنا:
وقلبي ـ مفتوحا على مصراعيه ـ على أهبة اللحاق
بأول ظل قد يمر.

المحطة

مشيا على الأقدام وصلت
بالمحطة المتشحة بالحداد
على الجدار الاسمنتي يافطة: «القطارات رحلت
أمس، السكك فككناها»
شبابي الذي انقضى ثملا
معطل على الدوام، ولكن في جسدي ثمة الجوهر
الذي ينشد السكون، ولا يلتمس سيرة ذاتية
خلايا المخ المقنوهة
والفقرات المنهوكة
تجلب الأحلام البليدة
الروح لم تتعرف على صورتها في مرآة قاعة الانتظار
تتموج رائحة تبغ عتيق، الريح تعصف تحت الباب

الشــاعر

الشاعر فرانسوا فيون لم يتوار عن الموت دونما سبب
لقد أتى منقضا على القصائد التي تركها هنا
ومنتزعا جسده أيضا وروحه.
إذا ما عثر عليها ذات وقت.
أذكر صدفة أحد المفقودين

★ شاعر من الجزائر.

(فلان ذاك الذي جرب حياة المجانين)
وها هو فجأة جالس قبالتي
يشبه نفسه بعينيه ولحيته وشعره
يتكلم، ينطق الحقيقة الساطعة بلغته العصية
لم نعش عبثا حينما نخلف وراءنا
لطخة على ورق أو اسما في التاريخ
آخرون كثيرون كانوا خونة أو قتلة
ومع ذلك لم يستبق أحد منهم أي ذكرى
حتى في محاضر المحاكم
فيا أيها الحكام الجبابرة، وبقية اللصوص
أيها الطغاة والوعاظ المراؤون
أنظروا كيف يأخذ الشعراء ثأرهم
بالمخاطرة بحياتهم
وبحريتهم النفيسة
بتسمية الأشياء بأسمائها!
الشعراء موجودون،
ما من أحد يقدر على محوهم، حتى ولو بقوة
النسيان.

صور طبيعية

ورقة شجرة التفاح تنفصل شيئا فشيئا. قدر لامرد له،منذ الأزل. الشجرة لفظتها دون أن تقول لها شكرا. منذ أمد بعيد انبثقت عن الشجرة، هي ذاتها، قدر محتوم أيضا. الشجرة أرادت ذلك، الورقة انولدت دون مشيئتها، لقد أجابت بنفسها حين طولبت بذلك. الشجرة شخص ما. في هذا الوقت ذاته، كان للعالم عطر آخر، الضوء كان ينساب. الليالي الشعثاء انعطفت الى النهار. فيما بعد جاء وقت الأزهار. النحل ثم الثمرات الخضراء. الزغب الناعم كان لا يزال يكسو جلدها قبل بروز البقع الصدئة. الوقت مر متسارعا، لقد انفلت الوقت، اليوم لا مناص من السقوط. هذا المساء ستسقط. الشجرة لم تمتعض الشجرة ماكثة. لكل شيء معنى،الشجرة تعرف ذلك.

بانتـي هـولابـا PENTTIHOLAPPA

شاعر روائي، ودارس، وصحفي ومترجم في مجال الشعر والرواية، ولد في ١٩٢٧/٨/١١بـ (يليكمنكي YLIKIMINKI) شمال فنلندا بمنطقة أولو OULU ذات الغابات الكثيفة.

باشر الحياة العملية في سن مبكرة حيث لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة من عمره. عصامي متمرد، لم تثنه مشاغل الحياة عن التعلم، فدرس عدة لغات في سنة ١٩٥٠ نشر ديوانه الأول: مهرج في رواق المرايا. كتب مترجمه الى الفرنسية، غابريال روبورسيGABERIEL REBOURCET: «إن المنحى الأكثر خصوصية في شعر هولابا يوجد في عمله الأول: مهرج في رواق المرايا. طاقة داخلية مشحونة لدى هذا الرجل المرهف ذي العينين اليقظتين على الدوام إزاء العالم. عبوة ناسفة بالغة الوداعة، تنتظر من الصدفة أن تفتح لها الطريق التي من خلالها تظفر بحرية مطلقة وبما يكفي من الهواء (...) هولابا مؤلف مسرحي مثلما هو شاعر، نصوصه عبارة عن تمشهدات للروح حيث نرى كل التغيرات المفاجئة التي تشكل حياته الخفية والسرية، وهي تتكون وتتلاشى من أجل أن تبلغ الذروة فيما بعد داخل التمزق الفجائي للتناسق الجلي».

خلال الخمسينات كان هولابا ضمن المنشقين عن التحديث مبشرا بهواء الأدب الفرنسي الأكثر حرية، لقد استطاع في أعماله الغزيرة التي بلغت مرحلة النضج أن يحافظ على طريقته دون تنازل، وهو يتحكم جيدا في نفسه الشعري وصوته الشخصي.

تخصبت تجربته أثناء إقامته في باريس من ١٩٦٠الى ١٩٦٦ أسس لدى عودته فنلندا مجلة ثقافية سياسية (أجانكوثا/اللحظة الراهنة). ثم أصبح فيما بعد محرر زاوية (هلسنجين سالوماث) أكبر صحيفة فنلندية.

من سنة ١٩٥٩ الى ١٩٦١، شغل منصب الكاتب العام للكتاب الفنلنديين، كما كان رئيسا لعدة منظمات ثقافية، وفي سنة ١٩٧٢ تقلد منصب وزير الثقافة في الحكومة الاجتماعية الديمقراطية ،وهو الآن نائب رئيس نادي القلم الفنلندي.

نشر هولابا ٢٦ كتابا من بينها ١٤ ديوانا: (آثار الاصبع في الفراغ ١٩٩٢)، (موقع الرسو ١٩٩٤)، (لاتخف ١٩٩٧).

ترجمت بعض أعماله الشعرية والروائية الى لغات عديدة من بينها الفرنسية التي صدر منها ديوانان: الاهداء (منشورات باب لوزان ١٩٨٩) الكلمات المديدة (غاليمار ١٩٩٧)، ومن هذا الديوان قدمنا بعض النصوص لقراء مجلة «نزوى».

هوامش:

- المعلومات البيوغرافية مستقاة من كتاب المهرجان الخاص بالشعراء المدعوين الى المهرجان العالمي، الذي نظمه بالدار البيضاء، بيت الشعر في المغرب وذلك من ٢٣ الى ١٩٩٨/٩/٢٦. ومن ديوان «الكلمات المديدة» المترجم الى الفرنسية.
- النصوص المترجمة مأخوذة من ديوان «الكلمات المديدة» الصادر بالفرنسية عن دار (شعر/غاليمار).

الشاعر الياباني ماتسيو باشو (١٦٤٤ - ١٦٩٤) هو أستاذ ومعلم شعر الهايكو الياباني. ان عبقرية باشو تتجلى في رفع شعر الهايكو في عصره الى بساطة مطلقة وجمالية روحية مكثفة. ومن خلال تقاليد البوذية سعى الى النزوع الصوفي ذي الرؤية التوحدية الممتزجة مع جوهر الطبيعة. وبهذا كان لباشو دور في القضاء على التصنع والحذلقة الشعريتين ليمسي أهم شاعر في جيله وعصره حينذاك.

ان روائعه الشعرية، تعكس حياته التي قضاها في الأسفار، مما جعلت منه روحانيا على نحو مثالي، معبرا عن ذاته في دقة يتخللها الصفاء في التعبير والنقاء والاناقة في اللغة.

من أهم أعماله الشعرية هناك (عن الحب والشعير) و(الطريق الضيق الى الأعماق). وهنا مختارات له من شعر الهايكو:

باشو في صومعته مع أزيز الهايكو

ترجمة: **هاشم شفيق** ★

في هذا الصباح
أحسست أن هناك شخصا آخر
جديدا
داخل ردائي الجديد

**

حقول وجبال الهاباكو
في تسعة أيام ربيعية

**

أول أيام عام جديد
وباشو في صومعته
مع أزيز الهايكو

**

مطر ربيعي
وتحت الشجرة
جدول كريستال

**

القطة ماءت
الآن غرفة النوم
تطال القمر.

**

لا تنس الخوخ الذي يزهر
داخل الاجمة.

**

بقصيدة هايكو أخرى
ليس وجهي الذي يتورد
بل شجرة الكرز.

**

مر بأني أشرب الساكي
من مروحتي المنقطة
بتويجات الكرز.

**

لو أني امتلكت الموهبة
سأغني مثل سقوط كرز رقيق.

**

تحت شجرة الكرز
يتورد حساء
وتزهر سلاطة.

**

تويجات أزهار صفراء
رعد وشلال.

**

شعر طويل
ووجه رقيق وأبيض
هو مطر حزيران.

**

عظام

بلا وجه أنا،
تبعثرت في الحقل،
ثمة ريح قطعت جسدي.

**

الشتاء
ينسكب فيه المطر بغزارة
حتى القرد
يحتاج الى معطف مطري.

**

مطر أول هذا الشتاء
اسمي مسافر فيه يتهادى هناك.

**

يحزن الشاعر
على ارتجافة برد القردة
فكيف بطفل مطرود
الى رياح الخريف؟

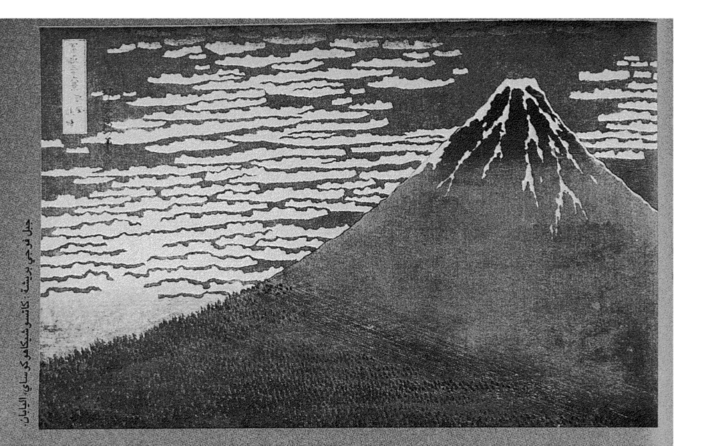
**

فتى معدم
يغادر رؤية القمر
الى مطحنة الرز.

**

أيتها الفراشة انهضي
تأخر الوقت،
لدينا عدة أميال

★ شاعر عراقي يقيم في لندن.



جبل فوجي بريشة: كاتسوشيكا هوكوساي، اليابان.

لنقطعها معا.

**

البنفسج:
يا له من نفيس
في طريق الجبل.

**

خريف مبكر:
حقل الرز وماء المحيط
كلاهما أصبحا
بلون أخضر.

**

قمر منير
يتجول حول البحيرة
يا هذا
الندى قد جاء.

**

ثمة غيوم:
إنها فرصة لكي أتحايل
على رؤية القمر.

**

القمر يحصص دغل البرسيم
وفي الغرفة الثانية
يسمع شخير البغايا.

**

طائر الزمن في كياتو
يتشبث بكياتو.

**

ربيع يتجلى
من خلال ضباب الصباح،
ما الجبال التي تنتصب هناك؟

**

ينعس القمر
وبمحاذاة أقدامي
حائط بارد.

**

يخيم الظلام الآن
هناك سقسقات السمان،
فما جدوى النظر الثقاب؟

**

في سمت الفطر
من يعرف
أين هي الورقة؟

**

الغاقة آكلة السمك
يا لها!
لكم هي مثيرة
وحزينة في آن

**

صباح ثلجي:
وثمة غراب يليه غراب.

**

تعال
وانظر الأزهار الحقيقية
لشقاء هذا العالم.

**

قمر صيفي
وأنا أصفق مرحبا بالفجر.

**

أيام ماطرة
وديدان القز
تتدلى من أشجار التوت.

**

الفتاة القطة
جد رقيقة
في الحب
عند حقل شعير.

**

بحيرة قديمة
وضفدعة صغيرة
تقفز وترشرش الماء.

**

الشعراء مع أقداحهم
ينتظرون الثلج
لكي يروا لألأة الضوء.

**

في يوم موت بوذا
أيدي الشيوخ
تطقطق بالمسابح

**

ما يعوم ويطفو
في زوايا العالم
كفيلة بكنسه
نهاية السنة.

**

في الخريف:
حتى الطيور والغيوم
تبدو هرمة.

**

عبر حديقة الشتاء
يرق شعر القمر،
وثمة أزيز حشرة.

**

أيها العنكبوت
أأنت الذي يبكي
أم رياح الخريف؟

**

تحية شجرة الرمان
مثل تحية شجرة البلوط
فعلام التغيير؟

**

البعض منا يتمرأى:
نرجس أبيض
وشاشة ورقية.

**

من أية شجرة
ينبثق هذا الشذا؟

**

كم يتوجب علي البقاء
لكي أرى بين أزهار الفجر
قدرة الله؟

**

لحظة جلوس القمر
على ذرى الأشجار
تتمسك الأوراق بالمطر.

**

في أبرد الأيام
ثمة سلمون جاف
ورحالة هزيل.

**

الساموراي
يتحدث بلسان
يشبه الفجل الحريف.

**

أنت الفراشة
وأنا شونغ تزو ذو القلب الحالم

**

الأصدقاء الأبديون
هم إوز بري
ضائع في سحابة.

**

يا لها من سعادة ...
لأول مرة لا يرى
الهارب في الضباب.
مات الجدجد
وبقيت أغنيته الممتلئة بالحياة.

**

في وادي الجنوب
الريح تحمل
رائحة الثلج.

**

تنطلق من قلب عود الصليب
الحلو
نحلة ثملة.

**

قطرات الندى
كيف ستغسل في المتأى
غبار العالم؟

**

ضريح ينحني لنشيجي
وقت رياح الخريف.

**

أعشاب الصيف
هي كل ما يتبقى
من أحلام الجندي.
مريض في رحلة
وسط حقول ظميئة
يا لتلك الأحلام المدهشة.

**

قصيدتان

حكيم ميلود *

امرأة للرياح كلها

تدلجين في الحافة التي تقطعك
أجراسا وعويلا
وتتحجبين ببياض عميق من
الشمع
وفي الفتيل الذي يحرس
إغفاءاتك
ترمقين جسارة اللهب،
وصحراء تشردك الوثني.
معتمة أصابعك العارية
حين يتنزه فوق فواكهها ثلج
قديم
موقظا فراشات كانت تقاسمك
الذهاب الخافت الى رقصة
في الغياب..
وإذ تتركين ورقة اليتم على
الندف
تكتشفين لطخة الدم الذي
لا يشبه إلا دموع إله منام
عند أول البياض أخرس
إلا من خطيئة اللعثمة
آثارك تمحوها رياح
تضحك ببطشة ما ينتهي كي
ينتهي
(وحدها الريح تعرف كيف
تحمي
الأبدية من عيون فانية)
ولكن هناك دائما شفافية
تجلو عبيرك لشمام المسافات
ذلك القادم من نسيان
ينام في أتفه الأفعال،
وفي رنين المعدن النازف
بصراخ الموتى
(أولئك الذين كان أباطرة
الصدفة ينبشون قبورهم
ويسرقون أسنانهم
التي ضحكت حتى الفناء)
....
هذا ما يعطيك النبرة الواثقة
لموجة تعود دوما بزبد أكبر
لتمجد فراغ البحر ويأسه العظيم
أو لتثغو بحليب العواء
لمن حرثوا الأزرق بمخالب
النميمة
والجنون
(هل هناك أقرب من نبضك
لهذا الوجع الذي يمتد
من اللازورد الى الغرف المغلقة
بإحكام بخواتم الدساتير
والشرائع)
غير أن ما يشبهك في اختلاج
النباتات البحرية هو تعريشها
بحنان على جراح الأحجار
التي تتآكل بصبر الأرامل
وما يعطيك قسمة الهباء
هو النعاس المختفي في بياض
صحراء البحر
والسخرية التي تقف كالبومة
على أجمل الخرائب
هناك في غطرسة المجد البليد
وفي الخطب التي يرممها بناءون
بأيد من حنين ثم يصرخون
جزاء سنمار
ثم إنك هكذا
مولعة بالسير عكس الجهات
لا أرض لتمسك بوصلتك
التي تؤشر لكارثة
تتنزه في عويل السلالات،
ولا استراحة لقدميك السادرتين
خارج جنوح العناصر
الى حيث لا شفاء من لسعة الحب.
وكلما خضت غمارا بردف غنوج
ونهد لا يفرق بين أعراسه الموحشة
ستكتشفين ضيق الخرافة
التي رعتها القبائل والأنساب.
وحدها الرقة التي تشرق نادرا
عند أحلامنا الشاسعة
ستمسكك بيد أخف
من ثقل الخطيئة كله.

الأوصال

أيتها الأوصال
تسفحين عند طعنة الصباح
أرجوانك المنثور
حيث تكونين قريبة من رجفة
الكائن
وهو يلملم الساعات في زوادة
الخراب
طاعنا كيتم في غابة محترقة
لك انحناءة المرايا، وتجاعيد الليالي
ولك الهباء لامعا ومقترنا بأشياعه
ملتفا على فتيل يلهب البراري
ويزوغ عند هاجس المرارة

---

* شاعر من الجزائر.



نلمس الكراسي والمرايا
أين كان ينظر الفناء بعينه المقيتة
نلمس الزوايا المظلمة
والشرفة الأكثر وحشة من
الكواكب المقفرة
التي تخوض عتمة الفراغ
ساحبة وراءها الأفول
نلمس الوسادات اليتيمة
واللحافات التي يعرش النسيان
فيها
نلمس كل ما تركنا عند رهبة
الوداع
ونرتجف لعبق
لم يسعف الروح لتنحني لتحية
الخراب.
أيتها الأوصال
لم يعد يرتق النهوض باكرا
جراح تغريباتنا
ولم تعد لنا هواجس نجس بها
المدافن
موغلين في جسارة اللهب.
منتظرين خبب الخيول وهي تطعن
السهل
بحوافر البرابرة القساة.
أيتها الأوصال
شاركناك خيباتنا
وكنت لنا صديقة المدارات
التي لم ترتهن لغير ليلنا
في هدأة المسار وجفلة العناصر
لكنك الآن تجوسين الخدوش بهيبة
الطقوس
وريبة السبل الكثيرة وهي تجلو
خطها المجهول للندماء والأسرى.

قمصان الرنين
حين نرفعها الى آذاننا
لنسأل الفراغ عمن قد عشقنا
وانتظرنا في مواجهة العواصف
كلها
ولفحة الجهات منذورة لغموض
غرقي
يشهرون للمنارات البعيدة
شارة الرحيل، وارتجافة المراكب
هكذا لك هيأت نوارس أزرقها
وهربت رفيف أجنحة
تصفق للكوارث والجنون
وهيأت لك الرمال ملمسها
المريب
حتى تدخلي في رقصة الهلاك
أيتها الأوصال
لم ننتصر حين اقتربنا من حديقة
الحراس
كنا نجمع الرعشات في عقد
نطوق الشتاء به
ونسفح الماء على خفوت العتبات
كي يعود التائهون

اقطفي الآن ثمارك المريبة
وادخلي الى احتضار موحش
أنت مداره واختلاجه الأليف.
أيتها الأوصال
لم يكن لنا منك سوى حداد أرض
تشهر القسوة في الأحجار
والرهافة التي تقاسم التراب فتنة
الغبار
والممالك الغريقة في البلادة والحنين
لك ما نساه الذاهلون في غبش
يزين للفريسة موتها
وللرماد شهوة الصهيل.
أيتها الأوصال
هيأنا لك انتباه دم يسوق قطيع
أجراسه
بالهذيان والطنين
فلتهيئي لنا إذن مديح أقمار تركناها
على درج البيوت
والنوافذ القريبة من نعاس البحر
حيث تخصب الأمواج عندما
تلامسها
نساء الساحل ، وتنزع الأصداف



تمرينات السـاونـا

عبدالمنعم رمضان*

يمكنني أن أصعد السلم الخلفي
يمكنني أن أترك السقف عاريا إلا منه
وأن أتذكر بعض الأغطية التي غطتني بها أمي
بما فيها غشاء البطن
يمكنني أن أسمع عن الجدران
وشايات كثيرة
ولا أصدقها
يمكنني أن أقود كل عازفي الكمان
كل الرسل والأبطال
الى الضواحي
أن أوزع عليهم نوبات حراسة حزني
يمكنني أن أعض لساني سهوا
وأندم
لأنني كثيرا ما أغفل عنه
يمكنني أن أتلقف من الأطفال المهرة
أحقادهم
فيحسبونني طفلا بالغا
يمكنني أن أدعوهم
الى صباح مشمس
بعد أن أنوي إخراج النساء من قصائدي
كي لا يكون النور زائدا عن الحاجة
لكنني عند أول إغفاءة
عند خروج الأفخاذ العارية من مأواها
عند مشيها طواعية
بين الأحلام العابرة وغرفة النوم
ولأنني غير قادر على تثبيت الكادر
غير قادر على هدمه
أستقبل وحيدا
بعض الأعضاء المعلقة من ذيولها
والتي تحاول أن تعتدل
وأفرزها
ـ كأنني في حياد تام ـ
حتى إذا استغرقت في النوم
زحفت النساء اللواتي سأعرفهن بعد قليل
ونظرن في شحوب الى جذعي المائل
ومن أجل شفاه هاربة
من أجل النسيان الذي يشبه أثداءهن
من أجل استعمال الرأفة
أو من أجلي دائما
قبلنني
وأخفين وجوههن
ولولا أن ظلام الغرفة
كان يبتعد ببطء عن جسمي
ليستقر أخيرا على ظهر الباب
ما عرفت أبدا أن المرأة التي في المقدمة
والتي تشبه ناريمان
هي التي اصطحبت معها
كليوباترا،
اصطحبت معها السيدة العذراء
ليقنعنني
أن في الجهة الأخرى من الباب
رجالا كثيرين
يفكرون في امتصاص عرقي
الذي وبعد أن أكتفي من مسرتي
سوف يخرج وحده
ويجلس في البهو
ويضع ساقا على ساق
ويشرب كوبا من الحليب الساخن
ويلوح لأحزانه
كأنه أنا .

★ شاعر من مصر.

لوحة للفنان: أحمد بن اسماعيل، المغرب.

العودة من المنفى، قصائد

خالد المعالي *

شمس تأتي من بعيد

كنت كلما حل الربيع أمضي
تاركا بيتي فارغا
تحط على سعفه الطير
وفيه يجن مع الليل الكلام.
كنت أصغي من بعيد
وامضي ، خلفي كانت تنام النوايا
والشمس التي تأتي من بعيد
أراها تأتي من بعيد

عودة الأعمى

كان يتكلم كالأعمى في جزيرة
روحه الراقدة بعدت
وليله مر منذ الصباح
لقد نسي من يومه
راحت ذاكرته تتيه
وصوته ارتفع في الأضاحي
تهدم بيته في الخيال
وأقماره انطفأت
كالأعمى عاد يسلك الطريق
ومن هناك ، ألقى سرا
بتلويحة الوداع واختفى!

العابر

تريد أن ترى النهر
حينما ضيعت الطريق
والأيام راحت بعيدا بك
بقيت ممسكا بخيط من
الأوهام ، انهد الخيط
وغابت الرؤيا كثيرا
ربما دلك العابرون على درب
وربما أتاهوك فنمت
عينك مفتوحة وأنت تمشي
عابرا جميع الضفاف
ناسيا أنك خلفت نهرا
جف ماؤه وصار واديا.

الرحيل

بعدما ضيعت في الدروب الفصول
كنت أنأى عن الدنيا
والهجس بالرؤيا من بعيد يلوح
كانت الأوصاف تغيب
والذكرى التي عدنا إليها
تنام عميقا ونحن نهز الغصون
لعل الحياة تعود
فنمضي، تاركين الموت ملقى
قرب القبور.

---

* شاعر من العراق يقيم في المانيا.

معلقة القيس

محمد بشكار*

قليلا وتسطع
أنشاد زلزالها في دمي الكوكبي
قليلا وتنسدل بخرير الكهوف التي
لدغت قبلة الوحي
زهرة ما تحت آذانها المعبدية
حتى استتب على النحر
جرح المغيب
قليلا ستطلع
من ثوبها الواشي
قبرات الفراديس تكسو السماء
جديلتها، وتشيد فرج الغواية
عشا
على سرو جسمي
قليلا أموت
وتسلخ جلدي نساء الربيع
ضروع احتلام معلقة في وريد الحواس
أنوح:
(أنا من ارتقى بسماء من الورق،
وقال بنجم سيحرق في الريش
أنباء غربانه الوثنية . قال بنعي
الرياح. بمنقار هدهدة رخمته
الرخامات عامود ثلج تصلب كالهدب
من أرق،

هل أبشر بالنهر أجهل
إحليل نبعه، يحجب أقمار
وجهه
تحت الغرين
وأذبح كي أتسمى بحسناه
في وردة، أسلمت الروح جذلى
لقاطفة تتعرى القبور بحمى ضجاعتها
أو يفيق الرميم
من الشبق..؟)
قليلا وتخلي الترائب للنهر
أضلعها الآدمية
كي
تتنسغ حواء
خضراء:
كدت أقيس بذروة
أنهدها
كوكب الجنس
أو
سرة
الشمس،
كدت أرى قينة الماء
تصبأ مغلولة الشفتين
الى ظمئي المتعتق في جرة الرمل. كدت
أرى لهوات المرقطة تتأفعى على جسدي
بسراج الذبول؛ (ولكن،

* شاعر من المغرب.

الرماد أحب الى بئر نفسي التي
حين تظمأ
تظمأ للكفن من رماد
يحيطه أعمى الجحيم ...) أحبك
تخلين مثلي للنهر
أضلعك الأنثوية
كي
يتنسغ آدم: يا وردة خلعت
جورب الجذر من ساقها السهبية - بالشهوات
لكي تتفوح نزفى أو تتطوح سكرى ... سأوصي
المعابد تأسر إبليس نارك في جرة القلب
كي يتذوق دهرا عذاب الفراديس.
أوصي الغبار الذي يترتل مثل معلقة القيس ، بين
يدي الريح . أن يمحى لأراني
خارج حبر الاستعارة ملتحفا بوضوء مرافيء
تكبو النوارس في عريها بالصلاة
أراني أدون ما حفظته الرقائق
عن ظهر محبرة (.. لكأن القباب التي
أستفيء بنعمة نسيانها المتبتل مقدودة
من جماجم كل الأجنة ...)
أو
كأني البياض المندى
بمشكاة آلهة وهبتني من الفخذين
الرخام المقدس، أسندة معبدي...
قليلا وتفشي مدافق معجزتي الأبدية
ما أضمرته المحارات
من لؤلؤ
افتض سره
جيد الأميرات.

مقاطع .. بيضاء كالصمت

طالب المعمري

نظـــرة

كان علي أن أقطع كل هذه المسافة
وأن أمشي على حافة البياض
الذي سرقته الشمس
مثل ريح يعصفها انتظار مؤجل
كلما نعق غراب الملل
تتحدج نظرة الموت
في وضوح الأشياء
نحو الصواب الخاطيء.
أمضي النهار
كسكينة تلمع في
عيني الضحية.
يابسة تلفظ
ترابها المدنس
ونسر يتجشى أمعاءه
في غابة الانسان.
أيها الحبر المندلق
من جسدي
يا أيها النعاس
المستطيل على الحيطان.
أمنحني غواية
الكلام - قليلا -
على باب خطوتي
أمنحني عواء السهم
في نغمة عطشه
نحو الهلاك



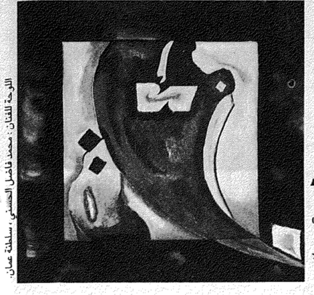
امنحني غيابي
أبدا.

مكان

ثمة ما يمكن أن نسميه
مكان
ثمة ما يمكن أن تشتعل فيه
الكلمات
ثمة غرفة .. مكاتب .. أقفاص ..
كائنات.
شمس .. فرن
متكئا على سحابة، قذفتني
الأقدار أسفل حذائها
تكشف سهول اسكوتلندا
عن قربها المليئة بالهواء
وألوانها الزاهية في صيفية
يفرق بينهما حد السيف
صوتك أيها الفحيح الثعباني المبرّد
يخلع الجسد من بياض العيون
وصوتك أيتها الموسيقى المنفوخة
بمساحة السهوب الباردة
أية خطاء رتبت أقدارها الطبيعة
وأية جمرة أضاعت قدري مسالكها
وهي تدحرج العمر في لهيب
الحياة
امنحيني نفسك العذب أيتها
الموسيقى.
امنحيني فرادة الريشة
في طلقة ترحالك المجهول
ها وقد كبر اليأس بي
على نحو رمادي
أراك أيتها الموسيقى
بالعين المجردة
أرى أظلافك
وقد أنبتت في وجهي
بياض السنوات.

رنين

صوتكِ الآتي ، من جحر
رنين نقاوته، أنتِ
كموسى في خاصرة التراب.
انزلقت بكِ خيوط الليل
كسخام معلق على الطرقات
تتنفسين كلما مر عابر
أو رمى تنهيدة على مشجب
البياض
أيتها الروح أزيلي هذا الجسد
وامنحيني رؤية الحرية
في بئر الحياة.
امنحيني نظرة النسر
في قبضة مخالبه
حيث الدم بصمة الكائن
والمسافة ساحة الافتراس
كرأسي المتدلي من وجه الليل .
أنتِ الشرق في الحكاية
الفم الذي يسرق السكر
ويولجه بالغمزة الارجوانية
والدم علامة ظفر الهتك
قمرية لغمام الثرثرة
إندلح فمي ببحر مساءاتك
ليس للصمت غير عنق
مدوّر
بالهمس تندلق مفاتيح
الرغبات
أحمل ضجر الدوائر المائية
علامات الساعة «تشير»
الى نشرات الأخبار
حان الآن أن نضعكم في
كنفنا
فلتطمئنوا.
مطمئن الى هذا الكائن
البازلتي أمامي
وهو يستل باستدارته
حجارة المنازل ولعنة
الشمس
نحو ظلي المتلاشي
أرى البياض
في شفرة اللعبة
وهي تزدهر بين
أيدينا
أرى الشفرة
ولا أرى جسدي


اللوحة للفنان: محمد فاضل الحسني، سلطنة عمان.

ستشتمني ... سأضحك

«الى الاستاذ يوسف الشريف»

عمـــر الكـدي *

وأنا أغرق في أوهامك
تعلمت العوم صدفة
ها نحن نبتعد عن
الشاطيء
وحكايتك لم تنته بعد
يحزنني أننا الآن غرقى
اختفت من أمامنا المرافيء
القديمة
غرقى .. غير أن فقاعاتنا
مازالت تتفجر في الهواء
الطلق
شفافة بين زرقتين
أمازلت تبحث عن
«طرابلس
بين النفايات
يا صديقي لقد ضيعتها
وضاعت
هل تجدي الحسرة الآن؟
ولم يبق ما نفرشه لك
لتمر متوجا بما رأيت
سأستمع الى حكاياتك
ونحن نغرق
فافرغ ما في جعبتك
أو أفرغ ما في رئتيك
كي تتفجر الكلمات في وجه الحياة
الكلمات التي تبقى بعد الموت
أيها الريفي الذي ضيع «طرابلس»
سأعاصرك حتى تعيدها
بالحكايات
ولنغرق مثلما يغرق
ثم يطفو «سندباد»
أراك الآن بوجهك «المنقط»
الذي يخافه اللصوص
يلمع تحت نعليك رصيف
يقود الى المسرات
لن تزعجني ظلال الأمنيات
فأنا ولدت في العاصفة
ولم أر ما يستحق الندم
لذلك أضحك كلما تذكرتكم
تقفون سكارى ...
وسأحترم نشيجك العميق
والرياح تصفر بين الخرائب
فتلثم حتى يهدأ الغبار
وتمتم بما تشاء
أذني دهليز عميق يألفه الصدى
وإذا لم يلمع تحتك الرصيف
فليلمع فوقه الحذاء
العروس التي ربتت على وجنتيك
قد أصبحت شمطاء
لذلك ستشتمني كلما تغضب
وسأضحك لأنك تدفع الثمن
تسرني هذه الطمأنينة
كلما رأيتك باسما أو عابسا
متأملا خطاك الحافية
وخطاي تنتعل خطاك
هذه الجدران عالية دون كتفيك
لابد أن ننحني قليلا كي نقفز الزمن
وسأضحك لأنك تشتمني
وستشتمني لأنني أضحك
ونفرغ ما في رئتينا
بالشتم والضحك.

* شاعر من ليبيـــا.

وجوه مولودة تحت شمس الضحك
وجوه كأنها أجنحة

أكرم قطريب*

دمشق

المرأة التي نسيتها في خيوط قميص معلق على سطوح
الجيران، هوت في منور الطابق السفلي لمدينة اسمها
دمشق.
أبسمل بنهار منهك، ذي قرون مقوسة،
أقذفه
لأسمع ركبتيه الملتصقتين ترتطمان في غيابة جب
وظهيرة
تتقنع بجهات جسده المالح.
مثل أول اللغة
وآخر العذوبة.
كم أحطتك بالأساطير وسائر العرافات
وهن يغزلن اسمك بالدوي
والاشارات والنذور؟
اسمك مثل من يحرث الهاوية بسقوط حر.
اسمك جناح صقر يجرح التماعة الجسد المرتطم
بالحـــافة.
اسمك صورة ذهابي إليك.
اسمك يشبه قميص نيفين وهي تربي ظنوني على ركبتيها.
اسمك قربى مرآة زرقاء.
... وعلى الكرسي كان ظلك يجهش
مثل جيش مهزوم
: ماذا لو وجهك بين يدي؟
هل يكفي فنجان قهوة لأدعو الصباح الى بيتي
أيتها المرأة التي سقطت في كتابي وكنت أنتظر منك
أن يدعوني مافيك الى الماء..
ربما تعاويذ في مهبك...!؟
ربما ثرثرتي المائلة عليك..!؟
ربما ...

القـــاهرة

كأنها هي، هي ...
شمس
عمودية
لا تغرب
أبدا.
شكل يد مفتوحة،
أو ريق غزالة لم تفتح بقرنيها باب الهواء.
صوتها دورة كاملة في حادثة الحب،
قدر الذاهبين الى الطوفان.
(في الطريق الى خان الخليلي عين الاله «رع» تذرف
النار على جبين الاله «أوزيريس» وهناك تفتح «ايزيس»
كتاب التعاويذ وتقرأ على حجر قرب النيل أسماء الماء
وما تيسر من الطيور ، ثم تترك لجسده علامة الأبدية).
جسدها نداء له جذور في الأحجار
يخبيء الصرخات في كيس الظل.
كما لو أنها بين الأرض والسماء: توقظ ربات
الخطايا وهن يسبحن في غيبوبة الرمل.
سرير انطونيو وكليوباترا مائل
مثل كلمات متروكة على رف مقدس.
هياكل محترقة بنار الحسد
... تبقى طرفة العين، ويبقى كتاب «الوليمة»
الذي نسيته على طاولة المقهى كي يستحم بالوجوه
العائمة والمنتظرة.
وجوه مولودة تحت شمس الضحك،
وجوه كأنها أجنحة.
هناك ...
رباعية محمد عفيفي مطر، وتجليات الغيطاني
مكتوبة على سعف النخل.
ووحيدا
يبلل أبو الهول المكان بهدوئه الأزرق
حزنه الأثري خاتم في اصبع أيلول.
كأنها هي هي ... شمس
عموديـة
لا تغرب
أبـــدا
***

* شاعر من سوريا.



منحوتة للفنان: ريشار فرنسا

لم يبق غير تبادل الأنخاب

«الى: باسل الكلاوي»

فاروق سلّوم*

يلبد في صفيري الانتظار
ينقش عباءة الوقت
يبني على حجر الساعات مواعيده
حفنة من تراب السنوات
مثلما غيمة تتكردح في الريح
وديعة ، كلمحة
في السماء

*

معي وجهها
أحفورة لزوال
وجهها كفن لأيامي
ينحت في روحي وفي يدي
وصية لخلق جديد
كلماتي تتخلق وهي مشلولة
في ردائها الأبيض
تمشي نحو المغيب
مثل ملائكة في ثياب اليقين

*

النهار اللعوب
بساعاته المكرورة
يعيد ايقاعه كل يوم
منذ بحة النهار
مشيت على جفن السنوات
يلطم حذائي الرصيف،
وكنت علقت بالغيب انتظاري
وفي الأمان القلق،
خطوتي حجر، وطريقي سور
أرفع القفر عن التراب
والقفر دم، والتراب جراح
حلمي معتم
وظني أفق فقير،
كل اغفاءة .. زمن،
وكل غد، زيف،
مجاهيله تتقافز مثل أيائل
على تلة توقعاتي،
صمت عيوني يشرب الحزن
والأسى رغيف
أفر من روحي إليها،
ومن خطواتي الى قدمي
أيامي تكسرت وهي تأكل
فراغ البلاد.
أصدقائي
أولئك الذين تشتتوا في الجوع
والأقاصي
يبحثون عن الشمس في الحقن
والحبوب
أيامهم صيدلية،
حيث يترنح الجسد في أثواب
السفر،
ويفيض الثلج على حروفهم
في جريدة الصباح الغريب

*

المضيعون أصدقائي
في نداءات اليأس، والرسائل
في كاسيتات الفناء والنشيج
في قصائد التفعيلة
وفي الهواتف
الفارة من أسلاكها
والصور المستلبة اللون
المسروقة من غفلة عابرة
في عيني الرقيب.
غير أن أولئك القدماء
في نبضهم
وفي ثرائهم الثقافي
يطلون علي طول الوقت
ألمح الزمن وقد تكسر عند
شيخوختهم
... أفواج من بقاياهم،
كأن الزمن والأشياء
والمؤسسات والمدن
تشيخ مرة واحدة
ولا أحد .. لا أحد يريد
أن يستيقظ الرضيع
أو يتجدد الطفل
وثمة بلاد هي شبابيكي
ورفقة الريح،
والذكريات،
ثمة بلاد هي وسوسة
الروح، أو عسل الصباح
تستيقظ في الحقائب
عند الباب القديم..
وقد تركت المرأة آخر أصابعها..
تودعني ..
كي أعود.

---

* شاعر من العراق.

الانضمام في الجروف البعيدة

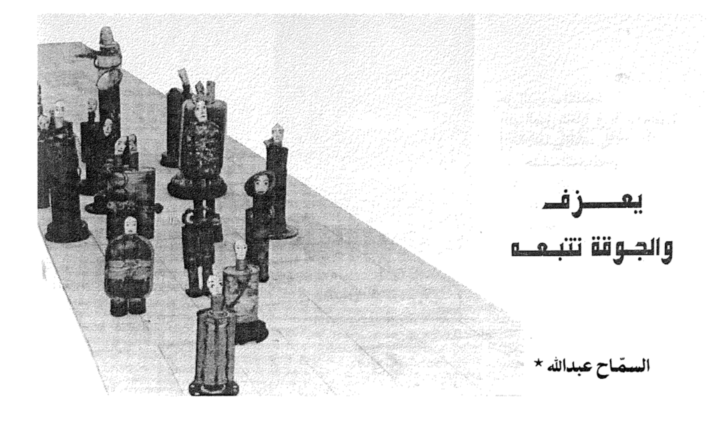
زهران القاسمي *

أيها البحر
أيها السر العظيم
شطر أغوارك
وجهت وجهي.
**
يلمع على عشوائية الوقت
قاتلة الطائر الوحيد، المحلق فوق
الفوضى
المتناهية في اللامبالاة
لاستعمارها الأهداب المنزرعة في القاع
كأنه قلبي، جوهر المادة
ذات العاصفة الصامتة
عميق ينهش الشجيرات الملاصقة على
حوافه
منتزعا جذورها
ممزقا قسوة ليله الأبدي
مصباح ضد الظلام
شتات الألم في قنينة ، صيف جفاف
نوره مطلقاً الى وجهه
متقدا بسبب الغياب
ومحروقة أعصاب الكمنجات
وهي تركل الصفائح الفارغة
التي خلفتها الشمس بعد عملها الدؤوب
قاتلة بها الأفكار اللامحتملة
بنكهتها المهيجة للخيوط المتشابكة
بانتظام
والمتسترة على الخميلة المسكونة
بحوريات هلامية، وريثات العالم
بعد قفول الشمس في اتجاهها المعاكس
حتى لا تنشر فيها الحمى
تمني نفسها بحادث مباغت
ينقذها من الوهج
أو بنهر متجمد يحتويها
ومعتما يقف في وجه الضوء
ذلك الأفق الجامح
طيوره ساهرة على أشجاره
ومحلولة تلك الروابط، بشكل فظيع
على الرهافات الجائعة
وتنسحب تحت عري الليلة، محافظة على
صمته

تحبس أحاسيسه بين عينيه
ويزرق الدم من أثر الكدمة
وينبثق كأدمع مذروفة ، الاحساس بالألم
لدى الجسد الأرضي ، عاشق الشهوات
لغاية الوقوف ازاء نيرانه
ألم يتشتت ، يخترق الظلمة
وبلا دفاع
مضمومة تسحب أطرافها فوق الطين
الأجنحة
أسقطته السهام من عل
رأسه حاسر، هو نهر من الجنون
في طياته جروح المروج
المختومة بصواعق الليل
جسده مرتبط بعالم قديم
غمرته مساءات دموية
نفسه شعلة خامدة ثائرة
يداه تلمس الظلال الساكنة في زوايا
الذكرى
تراكم في شقوقها الماضي
لم يبق منه إلا......
بضع حشرات سامة
وبقايا لأعشاش قديمة بين الأصابع
وقدماه المعروقتان بجذور من الرمل
واقفة بعد رحيل القرار ، على القدرة
ويمضي الطريق، مكسوح الروح
حتى عظمة رأسه
من صروحه الراقدة على سنان موجه
وعمودية تسقط الشمس

على الدروب المتقطعة
ظلها العتيق يتخايل في المرايا الغامضة
المماثلة للقلب الممدد
على أخشاب الندم المتأخر.
**
أيها البحر
نحن محتاجون للانضمام
في الجروف البعيدة
في أعماقك
قرب قلبك المليء بالحنان
للنهاية نستقبلها بوجه
اشتعلت فيه تراكيب العبور
الى ضفاف النهار، صارت رمادا
وزعقت بين جوانبه ريح الخريف الباردة
فتلك الصبية
التي كان يلعب على صدرها بريق النشوة
هي الآن ، أقرب للشيطان من الملاك
هي اليوم ظهر متقوس
كبرياء مجروحة
حجر في وحل
جسد تلاحقه فزاعة الندم
هي الحورية
التي كانت تحتل عالم الأحلام
والشمس التي طهرت أجسادنا من البلى
والسماء التي تصعد اليها
أرواحنا كل يوم
والجرة التي تحوي سر الخلود العذب
والسراج الذي ينير بصيرتنا
بين ركام الليل
هي الحقيقة الصافية العميقة
هي ذاتها الحقيقة
**
أيها البحر
يا ملجأ الأرواح الشريرة
لقد ضاقت بي اليابسة
لم أعد لقمة تستساغ
فاقبلني
روحا
شريرة
جديدة
لديك.

* شاعر من سلطنة عمان.



يعـــزف والجـوقة تتبعـه

السمّاح عبدالله *

العاشق

يمر كأن لا يمر
ويقطف من جرحه وردة كل يوم ويقذفها لهواء، إذا
ما تداعى رأيت الطريق منقطة بدم لا يرد الكلام
وليس له آية يستدل بها رجل آخر من قبيلته
وإن ابتدأ الصيف يصفر في شجر يتكرر يمشي وحيدا
يتمتم حتى كأن تستطيع ترى معه أحدا آخر
وكأن تستطيع تتابع ظلين يقتسمان المسافة، والوقت
لكنه وحده

الناحت

حين تحركت المنحوتة قالت للناحت:
ما أحلاني لما أخطر في طرقات الناس العاديين
وأنثني مثل إلهة عشق
تتسلى بقلوب رعاياها
تتجول في خائنة الأعين أو في خفقان قلوب البشريين
الجوالة خطت الخطوات الأولى
والناحت يتبعها ويلملم ما يتساقط في مشيتها من
كرز أو دفلى ويحاول أن يرجعه لمناطقه الأولى في
منحنيات المنحوتة
لكن الجوالة تستبق الخطو كأن تفترض مواعيد
والناحت يبدو وكأن يتكسر فيه الخطو
ويأتي أفواج وفرادى يلتفون حواليها
حتى تتسع الهوة بين المنحوتة والناحت
والناحت يتباعد يتباعد
حتى يصبح كالنقطة في آخر مرمى العين
وحتى لا نبصر إلا آثار الخطوات المقتولة فوق الجسر

الكاتب

الكاتب يكتب فوق المكتب
يكتب رجلا ـ مثلا ـ في وحدته يشرب قهوته ويفكر
في شيء ما
ـ امرأة مثلا أو وطن ـ
ويظل يحدق في سقف الحجرة حتى يفجأه الموت
ويمد الخط بطول الصفحة
يقلب ورقته
ويتمتم:
ما أحلى التبغة بعد كتابة هذا المقطع
الكاتب في وحدته يشعل تبغته ويفكر في شيء ما
ـ امرأة مثلا أو وطن ـ
ويظل يحدق في سقف الحجرة حتى يفجأه الموت

---

* شاعر من مصر.

قصيدتـــان

محمد حجي محمد*

فداحات خارجة للتو

برأس مليء بالعواصف
تنهض ـ عادة ـ من رميم سباتك:
الضلوع محطمة تماما
كأنها خارجة للتو من غارات غادرة
وقبل أن تلقي ببقايا نومك
الى أحضان المغسلة
قبل أن أفند خيباتك بمداد ظفر زائف
سنمزق معا قارة من عمامات الغيوم
ونسوق قبائل بطشها
حتى البحار القصية.

قدري يا سقراط
أقود حقول أرقك
الى قطيع سبابات فاسدة
قدري : ألقن الأوس والخزرج مباديء الشمس
وبلاغة جمجمة اليونان
ولأن وجري عاج
بكوابيس لا تنقطع
سألوذ بمقهاك الأليفة
وبرشفة من قهوة صبح مستعارة
سأطرد عن مزاجك كل السحب
الى أين
ستقذفني فداحاتك
أيها الصباح
الى جذاذات أتمنى لتقليعتها أن تبيد
أم الى كلمات تعبق بعادات قفار..؟!

نوستالجيا

وأخيرا
أنت متعب
من بداوة هذه المدينة:
ياشيخ الحكمة
في غير بلدة اليونان
كفاك
شتاؤها القرسطوي
لياليها
الأشد
فتكا
من غرف التعذيب
في العصور الغابرة.
كفاك
صقيع هذا المنفى
والبرد الذي يلتهم الضلوع
بمهارة نهام
اليوم ـ في هذه البلدة ـ صحراء
يا شبيهي
والساعة أطول من نشرة أخبار
في المساء
كل شيء أركيولوجي هناك:
الشمس ، الجدار، والسابلة.
وحده الضجر
جديدا ظل
ولامعا؟
كأنه غادر لتوه ورقة ألومنيوم
أو
واجهة متجر
في العاصمة.

---

* شاعر من المغرب

قصــــائد

عبدالعزيز الحاجي*

انعتــاق

الناصعة
مأتمية البياض
أم وجهين
الصماء
البكماء المشبوحة قبالتي
هذه الورقة
كلما أعجزني
أن أفيء الى قطرة ظل
وسع صحرائها
همست للوعل الذي يوصوص
بين ظلي
وبيني:
«خذ بيدي!!!»
فأراه يعالج الوجه فلكا
يمخر يم البحيرات العتيقة
والقفا
طيارة تمرح في سماوات قزحية...
ثم تطير

الفــاقة

استوى السانح والبارح من حولك
«فعلى أي جانبيه تميل»
ضربت على يديك
ولا خير في يمناك واليسرى
ضربت حتى اهترأت أصابعك
العشرون
وذا قرن تولى
وآخر هل
فبأي قدم ستسعى!!
بأية إصبع ستنتسب أمام القادم
الجديد!!
وأنت
ولا أنت «وحيد القرن» متكابر
كلا ولا أنت «ذو القرنين»
فتجديك الحماسة

---

* شاعر من تونس.

الخــوف

خوفي
من المرآة
لم أعد أعقل وجهي
في مياهها المسحورة
خوفي
من الصنبور
كل صباح يجلدني
بلعنة النزوح
والاصغاء
خوفي
من الدرج
أول النهار تقذف بي الى الهاوية
وفي آخره تقتبلني
شائط الروح والعظام
خوفي
على أصابع اليدين
مصلوبة داخل الجيب
وخارجه
مسوطة
بحبال يطوحها في الهواء
زبانية هلاميون
خوفي
على ساقي
لا من الضرب بعيدا
إنما من الركض في مهب الريح
خوفي
من المسافة
عبدتها خرافة لقيطة
خوفي
على الأمانة
في زمن الغرابيب النكيرة
خوفي
من الصفي
عيناه على عيني
عيناه في عيني
أبدا
يتربص بالكنز الدفين
ويديم اغتيالي
على مذبح السحر الهمجي

خــوفي
من الأنثى
عيناها على «الجيب النصوح»
والمخالب تعمل في شعفة القلب
خوفي
من الصاعقة
لما تقع بعد
لكن زمازمها
على البعد تحفر لها الآذان
في الأشياء الصماء
خوفي
على نار الأسلاف
توارثناها لاحقا عن سابق
ولما صارت إلينا
دسنا عليها
وبتنا في الزوايا
عظامنا تصطك من صرد مكين
خوفي
من الصفر تفيض عليه الآحاد
وإذ تسكره التخمة
يمسي من حاله في خيلاء
خوفي
خوف اللاهث جزعا
من قائلة غد.
خوف النملة تتقي ـ فرقا ـ
منسم البعير
خوف العشبة في عز خضرتها
عبثا تحاذر أن يكفنها الجليد
خوف الطائر الفرد
كم يعييه أن يفيء الى ظله اليتيم
في هجير الصحراء
خوفي
خوف النواسي ـ إذ يخطو على الرخام
عبثا يحاذر أن يعثر.
خائف
خائف
خائف
أن يجيء يوم
واصطف مع القطيع
فأثغو كالحمل: نعم م م م م.

قصيدتان

سعاد فهد السعيد*

فصل من صباح المنذرين

المشهد الأول:
- في الترب -
نستريث الاظلام
نهيج الديك
مرتبكة في الخروج
تنسى الشمس
دفأها فينا
تفقس حمائمنا
رطوبة تتهدل
تمتصها الأجساد
دافقة ...
تتسرب فوق التراب
نطير البياض
خرجنا ...
تركنا الصبح
غصة ...
في حنجرة الديك
***
المشهد الثاني:
- في المدينة -
أقدامنا في الشوارع
عيوننا ...
مدينة تفتح سقوفها
للسحاب
تشعل نخيلها في
الظلام
منتفة ..
تفرد الجناح
علمنا التريش
أول مراحل الاحتضار

***
المشهد الثالث :
- في حنجرة الديك -
ثغاء ..
والقطن حشو
في آذان الرعاة
رجال - ما لم تعهد النساء -
زفرة ...
ويد تهش الذباب
تكسر الخبز وضاع
في نقر الغراب الفتات
وكنا ...
قد عدنا
نتذرأ في التراب
متناسين...
الصبح هناك
معترضا ...
حنجرة الديك

مبايعة

متلفعات بالمغيب
يشهدن ..
تلاوة الانسلاخ
يباركن ...
انغماس الشوارع
في فزع الظلام
يهدهدن ...
نوافذ تتنفس
نسائم أحاديث مرجومة
والمتأبطون لمعة الأمواس
يقصون ...
أحذية الشمس
سافكين السواد
في بيوت
تستأصل الغفوة
***
صرصرة...
تتشحط بالسموق
تسخل النخيل
تدعك أجسادنا - مقدما -
بالسدر المنقوع
مزلغبة
تعشعش
في السقوف المجوخة
***
في تحصد الظلال
قامات تنكمش
صور ...
تتسلق الجدران
تطوي خلفها
وشوشة الشرفات
من عرائش الزيتون
يقطر أفق
مشيك بالانزلاق
***
من سماوات زيتية
نتدلى ...
منكسين الأصابع
طامرين بالتأففات
هاوية المدى
والمتزملون لفائف لوعاتهم
يحاذون الشفق
تاركين البيعة
للممرات المسدفة

لوحة للفنان: سلفادور دالي

* شاعرة من السعودية.

الخـــــروج

سعاد الكواري*

بطيئا يهفهف همس الهدوء..
ويهمد فوق الكؤوس..
وسرب غريب من البشر المحبطين..
يحاكون حمحمة البرق..
والنوم عند رموش التلوث..
بهاء فسيح يفسر..
أسرار هذا الجنون..
وتلك الجهات..
مظاهرة عند مستنقعات النعوش..
وعندي ..
يخر سنام المساء..
فتحتل أرصفة الضوء مرآة فيضيء..
وتجتر سوس السراديب تلك
البداية..

**

ثلاثون بابا..
ونافذة للخروج..
سأفتح للأوكسجين حدائق
صدري..
وألتهم النور..
من شرفة تخضع للعواء..
وهلوسة الذهن..
تنبش في هدنة العمر..
عوراء بوابة الظل..
تنزع عنق الطواويس..
والهتفات..
سؤال يخربش صمتي..
وقافلة الوقت..
موصولة بأجنة دائرة متلبسة
بالفرار..

**

بياض .. بياض.. بياض..
سأرسم فوق الصدور..
جناحين للموت..
حين يصفق الهبوب..
على سطح ترتيلة العدم
السندبادي..
وأترك فوق غراب المرايا..
شروخا عميقة..
وأعزف للبوح معزوفة ..
فقدت وجهها..
وارتمت فوق خصر السيوف..

**

حماس عنيف ..
يؤلف ليل التراث..
حماس غريب..
ينخ على نكهة الصبوات..
وخاتمة الانزلاق..
وجرح يضاهي دهاليز..
موشومة بالوصايا..
وشحرورة الجسد الواقعي..
تزهق الطرقات..
وتجلد بهجة قلب..
يشعشع للحب دوما..
قناع مزيف على حافة الدرج..
والأرض مشنوقة في ذهولي..
عقاربها من بذور السنين..
وغربتها تغطس في التعفن..
وتضرب في نبتة الانفراط..
خياما..
أروج للموت..
للموت..
للموت..
مخطوطة تنهض في متون الخصوبة..
وعضو يبارك ضعفي..
وريح مهربة في ثيابي..
تجرجرني خلفها..
وتغادرني دونما سبب..
تستفز الهواء..
لكي تنزل عند أقدامها..
ورياض التهور ينجو بأعجوبة..
من لصوص الخيال..
مخيلتي تثقب وحشة الكون..
والفيض يدخلني في خوار
الغياب..
ويهزمني شجر النوم..
يزرعني في ممرات ذهني..
وزاوية ما..
تراقبني في براءة..
وزاوية ترفض الاعتراف..
بمهد الحياة..
فتحصدني كركرات العبور..
ويمضي أساطير سقفي..
ليهوى دبيب النهار..
على سيرة الضائعين..

---

* شاعرة من قطـر.

قصـائد

عامر الرحبي ★

لا أكترث

الموت يتراءى في همسات الغياب
يأتي خجلا
الذائبون في السحر ينزلون
كالثلج
وفي رأسهم يرسمون صورا
للقرية ، للأطلال ...
ثمة ما يحرك لنا اختيار الوقت
أو ربما الرحلة لفك طلاسم الظلام
هذا الذي أين صار الآن
جالسا يمتطي الفراغ
وفي عينيه علامات النعاس
لعنة أنت يا دهاليز من الشوك
زرعناها تقاسمنا عذاباتنا
من ذا الذي يطل من الباب
ويهبنا حنانا من ذا الذي يهدينا
الشتاء كي نشعر بالبرد
من ذا يدفئنا من ذا يرسم
لنا الغيوم في السماء
والشمس والقمر أحملهما معي
لست أنا في حاجة للهواء
مادام الهواء في رئتي يتنفس
لست أكترث لحالي
مادامت أعضائي تساندني
لا أكترث للموت
فلربما الحياة أجمل ولربما البقاء
أطول ، ولربما، ولربما..
لا أكترث.

ومضة

بخفة لم يسبقها الحنين انتشلت
جثتي الغارقة بحثا عن مدن أخرى، أيها
العالم المجهول في داخلي متى تزرع
فيّ الفرح متى تعيدني
الى سيرتي
الأولى؟

وجه ضائع

بين لحظة وأخرى يفتش عني الضجر
وأنا أفتش عن نفسي وسط هذه الفوضى
أبحث عن وجه ضائع بين الرماد
عن طفولة أقدسها، عن حطام
عن امرأة تبكي على صدري
وتقول كلاما
كلانا لا يعرف الحقيقة
كل ما أعرفه
أني
الآن
وحيد

أذيال الخيبة

(١)

يقودني المساء حين تقودني خطواتي ، فأعبر المكان تاركا لكم موتي تقوده العربات كسكين تلامسني فأغرق في الليل خطيئتي تلك سأهبها للريح، للمكان ، فأنا مازلت أبحث عن نفسي. أعيروني عمرا لأعركم الشتاء، فالبرد يقتلني.

(٢)

مدينة الليل والأشباح تطاردني كمجنون يلهث وراءه كلب، تركت كل شيء للصباح للأرصفة ، لكم أنتم . عاودت المشي والركض وراء الملذات. أبصروني مازلت حيا أبحث عن كفن.

(٣)

أغلقوا المشهد فالضحك مستمر يداعب كفينا حين تحملني السنوات كقبيلة مشردة تبحث عن زعيم، أو كيوم تحمله القافلة وتمضي بأذيال الخيبة ، فرأسي مسكون لا توقفه العاصفة.

من مجموعة بعنوان (سحب تمر ببطء)

★ شاعر من سلطنة عمان.

عصام عيسى رجب ★

يتآكل هذا السياج الرقيق
الذي يمسك القلب أن يندلق
ـ متى آخر الفتح بيني وقلبي ؟!
وتبقى العذوبة في الكلمات
رشاشا من اللغة الحارقة
كأنا نسينا على سفن البحر
أحلامنا الغارقة
كأنا انتشينا بغير المباح من الشعر
فعاقبنا الرب بالأسئلة
نشاجر من نلتقي بالطريق
ونبحث في قاع طينتنا عن بقايا
اعتذار
نخاصم أحبابنا،
حين تتقن هذه الصبية حرفتها في
الأنوثة
ونبكي خواء المقاعد
لما يجيء المساء بغير الترقب
والانتظار
يدركنا السأم ليقتل الحس خاطرة
وقصيدة
«أن تموت لمرأى الرماد
منتثرا خيبة في الهوى
أوحسرة في البلاد..»
نأوي الى بقعة من عدم
قليلا وآه

نذير لقاعة هذي الـ... ظهر الندم
ونمشي طويلا
لنشهد شمس انكساراتنا
وهي تخرق صلب المدارات
عالية كالجرح
قاهرة كالألم
وحين تستغرقنا التفاصيل في العجز
ـ مثل العناق الأخير !!ـ
نستدير ...
ونكتب أشعارنا بالسكاكين
فوق الجدار.

أيكم هجرته صبيته عند منعطف
العمر
حيث القصائد لا تستطيع
أن تتخفف ثانية من ملابسها
أو تستعيد الألق
حيث السماء تغير بشرتها
والنجوم تتثاءب من ظلمة في الأفق
أيكم شردت روحه في الغياب
بلدة ناصبته الصبا
أو أشاخت مفاصله حين أب الاياب
أيكم أمكنته الحدائق من وردها
لكن شهوته أطرقت خجلا ـ هكذا ـ
فانتحى خيبته
وارتضى أن يطأطيء سيرته في النبات

أيكم أولمته الجنود
خوذة ساخنة
وبقايا حذاء
ثم قالوا له
في المرة القادمة
....
..... !!
أيكم خانه البحر في صبوته
فخبر حورية الماء
أن عاشقها حين يأوي الى الشط
قلما يلتقي أختها في العراء
أيكم علمته النساء
أن يتقافز فوق الجراح
غزالا رشيقا
كأن كان يأتي الى الموعد العاطفي
مستظلا بحيطته،
فما يعتريه البلل
أيكم خاب في الشعر طائره
الجاهلي
فلا طلل للوقوف الطويل
لا ناقة للرحيل الى آخر الأرض
ولا وجهها كالصباح أطل
أيكم ...
أيكم ...

★ شاعر من السودان.



أرض السواد

عبدالرحمن منيف *

مثلما وضع داود باشا الفرمان الخاص باعدام قاسم الشاوي جانبا، جهة اليمين، ودق عليه ثلاث مرات وأقسم أن ينتقم، فإنه وضع فرمانات عبدالله بيك والآغا درويش، وذاك الخاص بالباجة جي، جانبا، لكن هذه المرة جهة اليسار، وقال يخاطب نفسه: «الفلوس بهذا الوقت أهم من الروس، وكل واحد من الثلاثة يقدر، بالأموال المضمومة تحت مخدته يشتري ولاية ويسير قوافل، فإذا أرادوا افتداء أرواحهم عليهم أن يدفعوا كفارة، ومثلما أوقف عمر، رضي الله عنه الحد أيام المجاعة، يمكن أن نرفع عنهم الحد».

ولأن هؤلاء، وآخرين، كانوا قد اعتقلوا بعد أيام من سفر موفد خالد بيك، بسبب ما قيل عن «المضبطة» التي يفكرون برفعها الى الحاكم لمطالبته بتنحية كل من له صلة قرابة أو مصاهرة بسليمان باشا الكبير، منعا للفتنة، فقد قرر داود باشا أن يسد بعض الأبواب التي قد تأتي منها الرياح، لأن لديه الكثير الذي يجب أن يفعله في هذه الفترة، ولا يحتمل التشويش والتحديات، وفكر أن يبقيهم بضعة شهور «ضيوفا» عنده، ان لم يكن في سجن القلعة تماما، ففي جناح لا يختلف كثيرا عن السجن: حار أو شديد الحرارة في الصيف، وشديد البرودة في الشتاء، وان يكون بالغ الضجيج ليل نهار، من داخل القلعة ومن خارجها، دون أن يتمكنوا من رؤية الناس، لكي تتاح لهم المقارنة بين ضيافة الوالي الجديد وضيافة الباليوز!

هكذا فكر داود، وكان يردد لنفسه، وهو يبتسم عندما تتراءى له وجوههم: سطرة وجرة اذن... وبعدها: يا غريب دور أهلك.

لكن هذه الخطة التي قرر اتباعها، في محاولة لترويض خصومه ومن يفكرون بمعارضته، ما لبثت أن تغيرت بعد فرار ابن الشاوي وموت حمادي.

كان لابد من الحزم، حتى لو اقتضى الأمر التخلص من المعارضين الخطرين، وكان لابد من تدبير الأموال اللازمة، وبسرعة، لمواجهة الأعباء المتزايدة.

لم يتأخر الباشا في التحضير لتنفيذ الأحكام، وعلنا، بأولئك الذين لا يمكن أن يغفر لهم، خاصة وأن لأغلبهم صفة أنهم تعودوا على الأخذ دون العطاء، اذ بالاضافة الى الفتاوى التي كانوا يصدرونها لسعيد ونابي خاتون، فقد كانت ألسنتهم طويلة، قذرة وطافحة بالسخرية، حين يمتنع العطاء وحين يقل، إذ يتحولون الى خصوم، وهذا ما جعلهم لا يتوقفون لحظة واحدة عن تأييد سعيد والنيل من خصومه، وقد لحق داود، منذ أن غادر الى الشمال والى أن دق أبواب بغداد عائدا إليها، من ألسنتهم الكثير، كانت نابي خاتون تملأ جيوبهم بالنقود، وتنشر عن طريقهم قصصا حول داود لها بداية لكن لا تنتهي. ورغم أنه لم يكن يخاف تلك القصص، إلا انه لم يكن يحبها، إذ تتناول طفولته وفقره وأسرته، في الوقت الذي كان يبذل أقصى الجهود من أجل أن يراه الناس كما يجب: ذكيا، لامعا في السياسة والحرب، شجاعا ومنتصرا في كل المعارك.

الآن جاء الوقت ليصفي حسابه معهم، وعليهم أن يدفعوا ثمن الأخطاء الماضية، كما لايريد توبتهم، لأن الكثيرين أخذوا يتسابقون إليه ليمدحوه ويشيدوا بمزاياه.

ومع التصميم على التخلص من هؤلاء ليكونوا عبرة لمن يفكر بالتطاول، فقد أرسل الى الذين يملكون المال: عبدالله بيك، ودرويش آغا والباجة جي من يفاوضهم لافتداء أرواحهم.

لما عرض الذين أرسلوا لعبدالله بيك اقتراحهم أن يدفع ليفتدي نفسه، لجأ رأسا الى الشتيمة. شتم سعيد ونابي وحمادي، لأنهم السبب في المذلة التي يواجهها الآن. وشتم السبب الذي جعله يتعامل مع هؤلاء الأوباش، وشتم نفسه لأنه ترك العزيزية وجاء ليصبح عبدا عند نابي خاتون.

فوجيء الذين جاءوا يفاوضونه، وكانوا يلتقونه أول مرة، من هذه القابلية الخارقة على ابتداع الشتائم، والتي لا تخلو من طرافة، وقد حاول أن يستغل ذلك من خلال ادهاشهم واضحاكهم، وفي جو من المرح، والذي سرعان ما تحول الى ابتسامات فقهقهات، أراد أن ينسيهم الغرض الذي جاءوا من أجله، لكن ما إن يهدأ الجو قليلا ويسألونه عن المبلغ الذي يدفعه ليخلص من «الزرالة التي يعيشها ان»، حتى يعود من جديد:

– آني أبو فلوس؟ آني عندي فلوس؟

ويلتفت بحذر خشية أن يسمعه غيرهم، ويتابع:

– شنو ... مخابيل انتو؟ ما تشوفني مصلخ، منتوف، وما عندي غير طرق خصاوي؟

★ كاتب وروائي عربي يقيم في سوريا.

وحين يطلبون منه أن يترك الهزل، وان يحدد ما يستطيع دفعه ، يرد بحدة:

– بابا .. قلت لكـم مفلس ، بارة سز، حتى افندينـا الـحاكم، أطال الله عمره، نوى يتكرم علي بنيشان برنجي لاني أكبر مفاليس الولاية؟

يهزون رؤوسهم أنهم لا يصدقون، وعليه أن يبحث عن حجة أخرى ، فيهدر صوته:

– حتى داود ، الله يخلف عليه ، لقفها وهي طايرة.

ولأنهم لم يفهموا ما يعنيه يتابع:

– ليش أكو دور لـلايتام والعجز ؟ ليش الله بسماه العـالية، قال : لا تكسروا خاطر الفقير؟ ليش الديانات كلها وصت بالمسكين؟

وحين لا يجيب أحد ، يتولى الجواب:

– ربنا من فوق شايف حالي، فقال لمحروس السلامة داود: هذا العبد الفقير، الميت من الجوع، عبدالله بيك، توقف قليـلا ، وقد رنت «بيك» بأذنه كما رنت بآذان الـذين يتابعونه ابتسـم قليلا ثم قهقه ، وخـرجت كلماته حادة، مع حركات من يده ووجهه:

– هذي البيك قشمرة، لا تغركم...

ثم يعود الى نبرة الصوت السابقة.

– قالوا لوالينا داود: دير بالك عليـه، لأن الرجال ما محصل خبزته، مهتوك ، كل شيء ما عنده، وداود ما قصر، قال : تعالى كل واشبع...

وبعد قليل وبسخرية:

– عرفتوا ليش آني هنا.. لو بعد ؟

وتكون ابتساماتهم دلالة للانكار وعدم الاقتناع ، فيندفع أكثر:

– بابا انتـو غلطانين ، ويجوز الباشا دازكـم على واحد غيري ، قلبوا دفاتركم زين، وبعدها راح تقولون : عبدالله الفقير لله يستحق الصدقة!

بين الحيرة والاستغراب ، ولأنهم لم يعـرفوا كيـف يتعاملـون معه، انسحب الـرجال الـذين أرسلهـم داود، استعدادا لجولـة ثانيـة، بعد أن يستشيروا رؤساءهم فيما ينبغي عمله.

في المرة الثانية، ما إن فتح الباب عليـه ورآهم، حتى استقبلهم صوته الحاد:

– العن أبواليوم اللي تركت العزيـزية وداست رجلي بغداد، لأنه يوم اكشر، لو انكسرت رجلي ومـا طبيت بغداد. لـو صاب مؤخـرتي دوحاس وما شالني بغل أعور. لو عجاجة أكشر أخذتني لمكان ما كو بيه أحد، حتى لا أشوف هذي الولايـة ولا أقابل جهرة نابي خاتـون. لكن حظي نجس، حظي خـرا، ومن دعاوي أمـي علي وآني زغير، ولأني بقت خبـز العباس وكلاش المؤمن. وما خليت مكسـورة إلا وسويتها، صار بي اللي صار... وهمين جايين علي تريدون فلوس ، وتقولون هات؟

توقف لحظـة كي ينشف العرق الـذي أخذ يسح من جبينـه وخديه، نظر خلسة الى الوجـوه التي تتابعه ليكتشف النوايـا، وما اذا اختلفت عن المرة السابقة، فلما وجد أن الرجال يتابعون بصبر لكن لديهم ما يقولونه، سأل بلهجة حملها مقدارا من الحزم:

– ها ... شلون ، تأكدتم ان اللي تريدونه واحد غيري؟

لم يجيبوا، لكن نظـراتهم أشعرته أن الطريقـة التي يتبعها لا تجدي قال بمسكنة:

– لو آني بغير هذا المكان ، والدنيا مـو رمضان ، كان صحت لكم ماء بارد، حامض، طاسة باقلاء أو لبلبي، لكن مثل ما تشوف عيونكم.

وبعد قليل ، بلهجة مختلفة:

– ما يخالـف ، تهون ، تنقضي أيام القهـر ، تصير سوالـف وأخبار، وعندها مو راح أعزمكم نوبة ، مية نوبة.

ولما طالبـوه أن يحدد المبلغ الـذي يستطيع دفعـه ، ليطلق سراحـه، سألهم من جديد:

– بابا ..انتو متأكدين ان ما كو غلط بالموضوع؟

وقالوا له ان الأمر لا يحتمل نقاشا طويلا، وعليه أن يختار.

بعد أن صمت وقتا غير قصير، جاء صوته وكان متحديا:

– زين ما يخالف ،راح أبيع اللي فوقـاي واللي جواي، بس قولوا شقد يريد افندينا داود؟

وحين أبلغوه أن المقـدار المطلوب عشرة آلاف كيس، رفت عينـاه عدة مرات ، وبدا الخوف قويا على وجهه ، قال وهو يلهث:

– الزمـوا الباب، يا معوديـن، والله وياكم ، وابد لا تخلـوني أشوف وجوهكم ، وبعدها اللي تشمره السما تتلقاه القاع، هذا هو وألف جهنم!

قالـوا له قبـل أن يغادروا انهم مستعـدون للتنازل قليـلا، فسألهم بعصبية عـن حجم التنازل، ولما ذكروا ان المبلـغ قد ينزل ألفـا ، رد وهو يدير وجهه نحو الحائط:

– بابا .. شنو انتو عقال أو مجانين؟ منين أجيب؟

وبعد قليل، كأنه يخاطب نفسه:

– لو باعوني بسوق هرج أكثر من ألف ما يتحصل!

وهم يخرجـون ، وقد كـانت خطـواتهم ثقيلة، علـه يتراجع في آخر لحظة، استدار من جديد، ولم يتخل عن صوته الغاضب:

– والمخلص ؟ نهايتها شقد؟

ولما استدار آخرهم ، وقال انهم مفوضون بالتسعة، رد بسخرية :

– بابا ... سيروا على بـركة الله . سلموا هوايه على الوالي، وقـولوا له: عبدالله مات، مـات مو من اليوم ، مـن يوم ما طب بغـداد، وما تجوز على الميت غير الرحمة!

ولئلا تصل المفـاوضات مع درويش بيك الى ما يشبـه هذه النتيجة ، أرسل اليه مشهور أبو الهيل. جاء مشهور كصديق للزيارة والاطمئنان ، وقد أبلغـه أثناء الحديث، اذ كـان يوافق، ان بـالامكان أن يفتدي حيـاته وحريته بمبلـغ من المال، وزين هذا الحل، رغـم صعوبة ان يوافـق عليه، لكن سيبـذل أقصى ما يستطيـع من أجـل ذلك، ودرويش أغـا، الذي لم يرفـض هذا الاقتراح ، تساءل عـن الوقـت الذي يمكن أن يقضيـه في هذا المكان ، الـذي ما إن تخيم الظلمـة حتى يمتلئ بالعفـاريت ، وتأخـذ هذه العفاريت تتراكـض حوله وتصيح ، فتصطدم بـه وتنام فوقه وتـدغدغه وبل الأمر ان سرقت مسبحته ، ولم تعدها الا بعد أن أوجعها بكاؤه!

روى درويش آغـا هذه القصـة كوسيلـة اضافيـة ليعجل مشهـور باخراجه من هنا. فلما لاحظ هما على قسمات وجهه، قال له بانفعال:

– الفلوس ، يا أبـو مثقال، وسخ الدنيا تـروح وتجي، أما روح البني آدم اذا طلعت ، أبدا ما ترد!

وبعد أن وافقه مشهور بهزات من رأسه تابع درويش آغا بحزن.

– شلون بلوى ابتلينا ، وما يندري همين شوكت تخلص!

قال مشهور بحزن لا يقل عن حزن الآغا:

– الحبس ، آغا ، وان طالت أيامـه، يخلص، بس الواحد يخاف يصير غير شي، وهناك الطامة الكبرى!

– يعني شنو... قول بالقلم العريض، خاف تكون سامع فد شي!
– والله ما جيت، يا آغا، إلا على مود هذا الشي!
– يعني شنو؟
– الناس بالسوق تسولف وتقول: داود ما يتأمن ،مثل الدنيا ما تتأمن، ولازم عرفت: قاسم فر، عصفور وطار، ومن ذلك اليوم ووالينا نار الله الكبرى، محموق، وبس يريد ينتقم ، فقلت لروحي..

توقف لحظات أخذ نفسا ملء رئتيه، وتابع:
– وخاف يتسودن وتجي براسه ويسويها..

واهتز الآغاء بعصبية، لكن مشهور أضاف بلهجة مريرة:
– الفلوس بالف جهنم ، المهم أن تبقى حي، يا آغا!

واتفقا ان تبذل أقصى الجهود ، وبسرعة ، بغض النظر عن المبلغ الذي سيدفع ، من أجل أن تنجز هذه المهمة.

قال درويش آغا لمشهور ، وهو يودعه:
– واليوم أحسن من اللي عقبه، يا مشهور ، لأن روحي شاغت، وما يندري شنو اللي يصير ، ورغم أن مشهور أكد له ، وأقسم أن يبذل كل ما يستطيع ، فقد سأله الآغا بخوف:
– وشوكت ترد الجواب؟
– خليها على التيسير ، درويش آغا، ومن جهتي أبدا ما راح أقصر، وما يلزم توصيني، بس المسألة ان نلاقي درب على الجماعة.

وبعد قليل ، وهو يبتسم:
– وانت ، آغا ، اذا بيت خيرة ودعيت لنا بالتوفيق فرب العالمين يهون ويفك الف باب!

قال درويش ، وبدا متعبا وحزينا:
– اذا قلنا : اليوم الثلاثاء ، فشوكت انتظرك ، ومعك الجواب؟
– لو المسألة يمي، آغا، كان اليوم قبل باجر، لكن ينراد نشوف درب على الجماعة، نريد فد واحد يعرفهم زين ، ويمون.

ويهتز رأس الآغا ببطء موافقا، ومؤكدا على كل كلمة يقولها مشهور أبو الهيل، ويريد منه أن يتابع أيضا، ولا يتأخر مشهور:
– واذا لقينا اللي يساعد ويوصلنا راح يكون حظنا من السما.
– يا معود، يا أبومثقال، انت معارفك هواية، والدنيا ما تخلي ، من هنا ، من هنا، ولازم نلقى.
– وكل الله ، آغا ، اللي يسأل ما يضيع ، واللي يدور يلقى.
– راح اعتمد عليك ، يا أخوي مشهور ، ولازم تدبر!

هز مشهور رأسه مرات عديدة دلالة الهم والتفكير، وقال ، وخرج صوته من أعماق الصدر:
– وكل الله ، آغا.
– عليه توكلنا، وإليه ننيب.

ولم يتأخذ مشهور في الزيارة الثانية، جاء يوم السبت ، بدا ملهوفا ، وهو يضج بالفرح:
– أبشرك مولانا!
– الله يبشرك بالخير!

وتعمد مشهور أن ينتظر بعض الوقت. مسح حبات العرق التي تساقطت من الجبهة. نظر حواليه،وكأنه يضع المسؤولية على هذا المكان الحار... قال وهو يهز رأسه :
– حارة ... آغا ... جهنم!

عصر ذلك اليوم، وكان عبدالله بيك قد تعب من المناداة ودق الباب ، جاءه أخيرا الحارس، وحين طلب منه البيك أن يأتيه آمر القلعة أو واحد من السراي، رد الحارس أن الأمر في إجازة ، ولا يعرف كيف يتم الوصول الى رجال السراي، والأفضل أن يؤجل الموضوع الى يوم أو اثنين، الى أن يعود الآمر من اجازته!

ولم يتوقف صخب عبدالله بيك، ولم تتوقف احتجاجاته، الى أن جيء له بأحد المسؤولين، وعندما سمع آذان المغرب اكتفى البيك بحبة تمر لينهي صيامه، وقبل أن تنتصف تلك الليلة تم الاتفاق على أن يدفع تسعة آلاف كيس، واشترط أن يمهل تسعة أيام، وله الحق أما بدفع الف كيس كل يوم، أو أن يسلم الأكياس كلها في اليوم الأخير. ووافقت السراي على شرط عبدالله بيك، وترك له أن يقرر : الدفع اليومي، أو الدفع في نهاية اليوم التاسع،أيهما يرضيه ، وأيهما أكثر راحة له.

كانت ردة فعل الآغا سريعة:
– متنا ، احترقنا، ومو بس بالنهار ، الليل أنجس..

ولما تأكد الآغا أن مشهور ليس مستعدا ، بعد للحديث ، تابع بحرقة:
– والماي ..الماي عبالك بول بعران، والبق الله لا يراويك ، وكل جريدي لا بزون قصاب، وما ادري بعد شنو...

وصمت الآغا متعمدا ليمهد لحديث من نوع آخر، وبعد أن مرت ثوان، بدت طويلة وثقيلة ، قال الآغا بكثير من الود:
– أي أبومثقال ، قلت لي أنه الأمور تيسرت؟
– خليها على الله، آغا...

تراجع الآغا بخوف، وكأنه لا يتحمل مثل هذه الاجابة الرجراجة، خاصة وان مشهور تعمد أن يرد ببطء، وقد شابت صوته رنة شجية، سأل الآغا بحرقة:
– أريدك تسولف لي، وبالتفصيل ، من ساعة تفارقنا الى اليوم!

رد مشهور بتثاقل ، وكان يهز رأسه:
– شا قدر احجي شا قدر أقول، آغا...

وبعد قليل ، وبنبرة جديدة.
– انشلع قلبي وآني أركض من مكان لمكان، أريد فد واحد افهم عليه، ويفهم علي، يوم، اثنين ، الى أن لقينا فد خوش ولد، وبعد ما افتهم السالفة، دق على صدره، وحط ايده على الشارب، وقال : هذي ، يا أبومثقال، علي ، خذها من هذا الشارب!
– الله يبشرك بالخير ، يا ابو مثقال...

أخذ نفسا، وأضاف:
– الدنيا بعد ، بيها خير، يا أبومثقال، والناس للناس، شنو عبالك خلصت؟

ولما هز مشهور رأسه موافقا مع ابتسامة جذلى ، تابع الآغا بحماس:
– أي نعم، مولانا ، الناس للناس، لأنها إذا خليت خربت ، مثل ما قالوا، الله يرحمهم جماعة قبل ، انت معي، أبو مثقال، لو لا؟
– شلون لعاد، آغا، وياك مية بالمية!

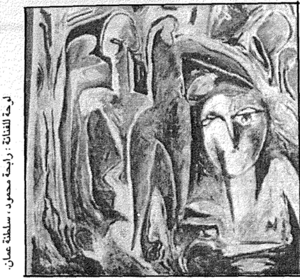
وترك الاثنان لبعض الوقت ان يمر ، لكي يبدأ بالحديث الجدي.

قال مشهور أبوالهيل، ليقطع الطريق على أية إمكانية للاعتراض:
– والجماعة اللي عاونونا، موبس نشامة وأهل مروة، آغا، وهمين اعتبروها قضيتهم، وقالوا فدوى لعيون الآغا!
– بارك الله بيهم، ونحن شلنا على الناس غير مروتهم ، ما تقول لي، يا

أبومثقال؟
– مو بس هالشكل، آغا، الدنيا مخبوصة، والله العليم ان الباشا ناوي على شر، ومثل ما قال الجماعة : نخلص القضية اليوم، هالساعة ، أحسن ، لأن الواحد ما يدري شنو اللي يصير باجر!
– يخلف عليهم، مولانا ،والله يكثر من أمثالهم!
وساد الصمت من جديد. ابتسم مشهور أكثر من مرة ، فرك يديه بحيوية وتابع:
– المهم خلصنا، إذا سارت الأمور على خير!
– أي ، أبومثقال، شلون اتفقتم ؟ على شنو؟
قلت لهم : المهم بالنسبة إلنا: روح الآغا، صحته وكرامته، وبعدها كل شيء رخيص ، ما له قيمة...
– اي .. مولانا ، وبعد ؟
– تصور، آغا، قالوا لي : لا تروح زايد. صحيح، ونحن معك ، روح الآغا بالدنيا، ونريده بصحة زينة، ونريده يقعد بيته على الشط بالنهار، وينام فوق السطح بالليل وهو أمير، لكن ما نريد جماعة الباشا يطمعون بينا!
رد الآغا بحمية وانفعال:
– يخلف عليهم ولازم نقول: الواحد ما يرده الا حليبه، ولولا أن الجماعة أولاد حلال، أولاد أصل، يجوز تنلاص، يجوز يطالبون بالآلاف!
قال مشهور، وخرجت كلماته بطيئة ، لكن موزونة:
– لا .. آغا، من هذي الناحية طمن روحك، الجماعة قالوا: نحن ما نريد ، ولو بارة، المهم تخلص القضية على خير!
– يا أبو مثقال ، أني قلت لك الف مرة : الدنيا بعد بيها خير، وهذا رأيك ، مولانا ، مو هالشكل؟
– تماما ، آغا، وحمدت ربي ألف مرة، ان القضية راح تخلص هالشكل.
بعد هذه الجولة الطويلة، وبعد الصمت الذي داخله التأمل والفرح وانتهاء الفترة الصعبة، سأل الآغا:
– اي ... مولانا ، شلون اتفقتم؟
– الجماعة ... قالوا: المسألة تحتاج عشرين ... أقل شوي.. أكثر شوي!
– عشرين شنو؟
– عشرين ألف.. آغا.
– هاي منين نجيبها؟
وبعد قليل ، وكأنه يحدث نفسه:
– هاي بلوة، هاي منين تنجاب؟
رد مشهور بسرعة وبحسم:
– قلت لهم هذا كفر، وهاي فوق طاقة الانسان ، فوق طاقة الآغا، ولازم الواحد يكون بقلبه رحمة، وعنده انصاف، ويطالب بالممكن ، أما اذا راحت الرحمة من القلب وصارت الفلوس كل شيء فالواحد ينفض ايده..
– اي .. وبعد؟
– قلت لهم : الآغا ما يدفع الا عشرة ، لو طلعت بروسكم نخلة ما يدفع أكثر، شنو الدنيا قوترة؟ الدنيا فالتون؟
استراح مشهور قليلا، ثم أضاف بحزن:
– قلت لهم : خلوا الله بقلوبهم، يا جماعة الخير، والآغا لو يقدر كان فتح كيسه، وقال لكل محتاج: تعال... اكرف، لكن الرجال على باب الله، واذا حصل فد يوم فلسين ، فنصها للايتام والفقراء والمحتاجين، والنص الثاني حتى يعيش به الرجال هو وأهله.
– اي ، وشلون اتفقت وياهم؟
– قلت لهم : حدنا العشرة، فإذا انتم جاهزين ، الآغاء جاهز!
– اي .. وشنو اللي قالوه؟
– قالوا: اذا هاي طاقته يمكن نقنع الجماعة!
– اي .. وبعد؟
قال مشهور ، وهو يبتسم:
– قلت لروحي: قبل ما أروح زايد لازم أشاورك ، لازم آخذ رأي الآغا!
– اي .. وشنو اللي قالوه؟
– قالوا : معك ثلاثة أيام ، اذا وافق، على خيرة الله ، أما اذا قال فلاني وتركاني ترى نحن ما علينا..
وبعد أن مسح مشهور حبات العرق، واضطر أن يخرج منديله من لباسه، أو ربما مسح باللباس ، قال وكان متعبا:
– هذا اللي توصلنا له مولانا، وهسه ظلت موافقتكم، رأيكم حتى نرد الجواب للجماعة! سقطت دموع غزيرة على وجنتي الآغا درويش، لم تظهر أول الأمر ، اذ انسربت الى لحيته ، لكن توالي الدموع، ثم اخراج منديل من الحزام ، وكان كبيرا الى درجة يبدو وكأنه غطاء ، وما رافق من طريقة تنفس ، أكدت ان الآغا حزين ويشعر بالغبن، وربما القسوة، لكن بعد أن نشف نفسه من الدموع والحزن ، قال لمشهور:
– انت تمون ، يا ابو مثقال.
وبعد قليل:
لكن ينراد لي كم يوم حتى أدبر المبلغ.
– هذا كان شرطي، آغا، قلت لهم : حتى لو وافقنا ، لا تأخذونا كراخة، لا تلحوا زايد، لأن الرجال ينراد له وقت حتى يجمع الفلوس!
– اي ، وشنو اللي قالوه؟
– قالو: ما يخالف ، والدنيا ما تخلص بيوم أو اثنين ، وبعدين أولها وتاليها القضية قضية ثقة.
هكذا انتهى الأمر ، مع الآغا درويش.
أما الباجة جي، وحين طلب منه المبلغ الذي حدده الباشا، فقد وافق ، وافق من المرة الأولى ودون نقاش طويل، فقط طلب أسبوعين لكي يسدد ما طلب منه، خاصة بعد أن رفض عزرا افندي الموافقة على كمبيالات تدفع كل شهر!
وتم الافراج عن الآغا درويش والباجة جي بضجة كبيرة متعمدة، ليسمع الآغا عبدالله بيك وليتأكد ان الفدية دفعت.
مر يوم ، وعند ضحى اليوم التالي، تناهى لسمع عبدالله بيك وقع طبل يقترب، أنشدت أعصابه تماما. اقترب الطبل ورافقه صوت. لم يكن الصوت واضحا أول الأمر ، لكن كلما اقترب تميز وتحدد، أما حين أصبح تحت أسوار القلعة ، وخيم الصمت ، ثم ارتفع الطبل وتبعه الصوت، فقد عرف عبدالله بيك صوت خليل الأعور، منادي الشؤم، كما كان يطلق عليه، وهو يبلغ الناس أن الفرمان الهمايوني قد صدر بصلب العصاة وأصحاب الفتنة ، وسوف يرى الناس بأعينهم المصلوبين.

---

* فصل من رواية بنفس العنوان ستصدر قريبا.



لوحة للفنانة: رابحة محمود، سلطنة عمان.

حارس

منيرة الفاضل ★

في البداية كان علينا رفع غطاء سميك من مزيج أعلن عن نفسه في قسوة ظاهرة ثم فاجأنا بملمسه الناعم حين أقحمنا أصابعنا بيأس المضطرب باحثين عن ثغرة تكون دليلنا في الثراء الرمادي المتفتت ندف قطنية ، تطايرت برشاقة لم تفلتها أعيننا. اعتلت الريح أهدابنا لثانية ورحلت، بعدها وقفنا أمام الباب الذي استترت ألواحه ومساميره وانطوى مقبضه النحاسي الصغير عن ناظرنا يومين متتابعين، اجتاحتنا أثناءها متتاليات من الحذر، والفضول والرهبة والخوف، الى أن حاذينا في الساعات الأخيرة من اليوم التالي لحظة الانفلات هذه التي أدخلتنا بدورها في سعير مؤرق للهفة أثقلت صدورنا ولم نجد حيالها بدا من غرس أظافرنا فيما خيل لنا بعد معاينة دقيقة بالرادع الصلب، لنستسلم لهشاشته الواشية بدقة اللحظة التي سمرتنا أمام هذا الحاجب الخشبي.

في وهن مددنا الكف ودفعنا برفق الصرير المتعالي حتى آخره، في ترقب المرأة التي لاح وجعها وانساب إلينا في دفق هادىء ومحير. ما إن تخطينا العتبة حتى غشينا حزن أسقطنا في ذهول امتلكنا ، فتماسكنا نحن الثلاثة في حلقة صغيرة متراصين على بعضنا البعض، محاولين تبين ما اكتنف بنفحة ضبابية حولنا. حوطتنا السحب، وتقاطرت ذكرياتنا المفعمة أسى ووحدة انهمرت هكذا بدون أي تحذير مسبق، لم يدع لنا سانحة الدهشة. رأينا الصور الذابلة تكتسب لهبها المحرق مرة أخرى وتلسع بتعنتها قلوبنا الهرمة، غير قادرين على صدها، وقفنا في تأهب الضحية محدقين بها كتحديقها بنا، شادين الأصابع المعروقة على بعضها حتى الألم. كان علينا ضبط النفس لأننا وجدنا أنفسنا مدفوعين بقوة ما في نفق ضيق ومظلم ، لتمسك يد برأسنا المنزلق في مجابهة نور باهر ،وتنطلق حناجرنا في أصوات بدائية بدت سقيمة لمسمعنا. انهكتنا موجة أثيرية من عصف عابث لعشق خلناه قد تبدد مع روح مرحة زايلتنا. رأينا الوجه، والشفاه، والجسد الذي أسر بافراط الرغبة أنفاسنا. ثم انتبهنا للخدعة، كان ذلك الادراك وميض ثانية انتابتنا فيها الرجفة لتخلق الشرخ المتعرج على نفسه، القابع في سره وسط فناء رمادي، كشف وبتلاعب للضوء جسد الخالة مردودة المسترخي في استسلام كلي على كرسيها الهزاز الأثير. عندها فقط أصابنا الصحو، ومع ذلك لم نستطع حراكا، فهناك وفي الفضاء الممتد بين كرسي الخالة والسرير الذي كومت في جانب منه العظام في خرقة قماش طبعت عليها زهور ليلكية صغيرة، شهدنا ظله الذي ما لبث أن أدار وجهه إلينا لندير وجوهنا بدورنا صوب الوجه الآخر المسترسل في شبه اغماءة حالمة.

– «أفيقي».

★ قاصة وأكاديمية من البحرين.

نقول للوجه الحبيس فتنة الغلالة. أيادينا تجزم بتماسكنا المنعقد في سحر الدائرة المتكاثف في الكتف والحوض في وجل تناصنا هذا إزاء العتمة وما تكشفه بتسلط العارف.

هناك تستريح العظام التي ما فتئنا حملها كل أشراقة شمس، في الطرق المتجلية للنور، غالبة نعاسنا المفرط. نبحث في المقبرة المستكينة عن الحفرة المظلمة التي فعل بها معول الخالة ما فعل ، هناك نفضي للأرض سرها، ونهدهد هاجس التربة الرطبة ونحن نريح العظام، مراوحين في مكاننا خشية العيون المتلصصة، نقرأ ما نقرأ من سور تدفع بالبلية في كنف شأنك وقاص، ونوشوش بهدوء.

– «استرح يا حارس، من أجلنا هذه المرة».

وننتف بلسمة فوق ما تربت عليه من تراب حتى لا يتبدى للعين المستريبة هذا الفعل الليلي الأخرق، لسعير طالنا وهجه.

هذا هو لبس اللحظة، فما أن ندير أعيننا حتى تتجاذبنا صور ترقرقت في صفاء تجلي في المحيط المنغلق على جسدها وظله، هو المتأرجح بين عالمين ، يقف منذورا بالاضطراب بين عظامه التي حضنت عوالمها في الخرقة المثلثة الزوايا، كما خاطتها يد الخالة ، وبين شروع في المجيء ظل معرقلا بكينونته السديمية وبجسد لا يطال. الصور تتماهى ، تتدحرج بينهما ، تتألق وتخبو، مجرجرة في أعقابها الذكريات الصغيرة ، لنواة زيتون تدحرجت وظلت عابقة بأنفاسه ، لقضمه الطيع لشحمة أذنها حين تتلهى عنه بأمورها. في جسديهما تتطاير وتغفو وتتأجج الصور الممتد فحيحها كالشبق المتأني، يتأنى ، يتأنى حتى يتداخلا فلا نعود نرى شيئا.

تتفتق المرأة المفرطة عشقا عن هجس بدا أبديا، نحن الذين عرفنا فتنتها ورواحها اليومي بمبخرتها الصغيرة النفاذة، تطرد ما يعلق به

من أرواح هائمة في سأم نفحها الضبابي، متمتمة بالتعويذات التي سكن رنينها الهامس ذاكرتنا البعيدة، نتوخى الحرص في تتبعنا لها، هكذا حتى لا نشرخ في هوج تحركنا، الاطار الذي تتبدى فيه صورة الخالة وهي تجثو منكبة بجسدها اللدن المترع عذوبة، مانحة كل هذا الامتلاء لتربة حوطته، لتخرج معولها الصغير وتضرب الأرض بصلابة أراقت الأنهار في أجسادنا، نتوخى الحذر كل ليلة ونحن نستتر بظلالنا متابعين ذهابها إليه:

– «يا خالة، يا خالة، دعي حارسا يهدأ»

ساعداها القويتان تهويان بدقة وحنكة، بيقين تنبش جامعة في رفق العظام التي عكست نشأتها في أحداقنا، وتلملم خرقة القماش التي تدحرجت على نسيجها كريات الخرز القزحية المشغولة بخيوط الصوف الملونة. القماش الذي يحنو على عظامه في الطريق المظلمة، حتى تريحها على سريرها في غرفتها المكتظة بذكريات تتمازج وتتصارع وتختلط نشأتها وتاريخها، تاركة سديمية ضبابية مفعمة بالضياع ننكب فيها بدورنا لتتهافت نفوسنا على بعضها في تراص قصد فيه درء ما لنا قدرة على اكتساحه هذا، الذي سمر أقدامنا في الحلقة الضيقة هذه بعشوائية على الجدران الكلسية التي طلاها بنفسه مرات عديدة دون أن ينجح في مقاومة الندى الذي ينز عنه الجدار حيث تراكمت في فجواته الحلزونات الصغيرة التي ظلت تتوالد بشبق مستميت. الأيقونات التي جلب بعضها في صندوق خشبي صغير تآكلت أطرافه وحفرت على زواياه حروف هيروغليفية طبعت بمفخرة الغموض، زواجهما الذي تأملاه كثيرا حتى كادا أن يقسما بأنهما رأيا شؤونه اليومية تتخلق وتكشف لهما في الساعات المسائية تلك، اتحادهما الذي ارتابا فيه حد ملامسته، الرجل الذي افتتنها لونه الليلي، وظلت منغمسة في حلكة ثرية وعطرة لجلده الذي اتخذه اللون مقاما له، ليدخلها بعد ذلك في أرق الفروق العرقية التي باشرتها بها الأشياء ذات صباح حمل معه ثقل القسمات مشيرا الى شأن حارس في عبث أنهكها بدلالاته السقيمة.

– «كيف لي أن أبرح كل هذا الآن».

تقولها بلا مبالاة ظاهرة وهي تسطر بعناية كلماته التي يمليها في ساعات الظهيرة الطويلة تلك، رسائل مطولة يناشد فيه محكمة دولية النظر في أمر عبودية ظلت مبعثا للدهشة في قرن كان يطوي شوائبه وينقح تاريخ شكوكه تاركا إياها في عهدة التغيير، لتتبدى حريات قد علقت كالأطر في زوايا ما، باعثة الآن بريقها، حاسرة الذاكرة. يدير النظر في الحقيبة الجلدية القديمة وفي أوراق تناقض بعضها البعض فيما دون من إفادات، وحكايا هي شهادات القدوم الأول، يكاد يسمع جلجلة سلاسله غير المنظورة التاركة أشباحها حول قدميه ورسغه، وانتظاره المعذب أن ينتبه إليه أولئك الحاملون وصايا الانسانية، المعنيون بالانتهاكات الحيثية المتراكمة في ذاكرة السجلات التي يمررونها بهدوء في جو رصين، مفتون بحياديته. ثم تختلط عليه الأحداث فيزاوج في الأحقاب التاريخية ويمحو خرائط وهمية يشير إليها بريبة المهاجر، القاطن عتبة القارات، هو حبيس هذا المرفأ المنكفيء في الولادة الأزلية. وحين تنبهه في استكانة تامة، يهتاج قليلا، ويعلو صوته المتحشرج حد البكاء شارحا أشلاءه المتناثرة آثارها في حزم من يصد ريحا مفرطة في وشم ما حولها بهلوسة النسيان.

ينساق ظله لجدال قديم تجسدت أحداثه أمام رؤانا، نحن المتحلقين حول بعضنا، القابعين في شرك العراك. نشهده وهو يشد ويصرخ مبعثرا الأوراق من حوله، يعيد عد العملة الأجنبية المربوطة في كيس من القماش حول رقبته، حتى يتعب ويتكوم في يأس عند قدميها.

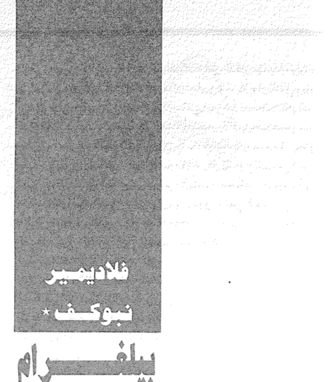
– «أليس الموت مؤامرة؟ كيف لي أن أستريح يا مردودة؟».

يخامرنا يقين بالتواطؤ، نحن الذين دأبنا على انتشال عظامه من بين يديها لحظة نعاسها العميق، لنركض بها في طرقات الفجر في سباق لاهث مع النور المتسلل في شروخ الجدران، ونلقي بها في تعنت في الحفرة إياها، الفاغرة عتمتها لأحداقنا المرتابة، هل سيغفر لنا في حزنه الصارخ هذا ما ابتلينا به من رهبة غانمة كبحت بتناقضها السافر روحه الهائجة في ظلمة هي هزل قدري، ضاعف في مأزقه الوجودي المتمثل في ملفات سرقت الشهور الطوال من عمر كثرت فيه الشكوك والتساؤلات حول من يمتلك الحقبة الأكبر فيه. الموت المفاجيء بعد الجهد العليل من أجل أن ترأف به قوانين دولية في لاهاي في مبنى هو كالجنين وراء الزجاج المصفح ونقاط التفتيش الالكترونية وبطاقات التعريف الصعبة. هذا الذي خلناه غضبا أهوج ستزول حدته بعد أن يعتاد حارس مصيره الأخير، نال من رضوخنا، وأصابنا بهلع الروح المهمشة المغيبة المتضرعة كل ليلة للخالة مردودة أن تهب من رقادها الوحيد لتشاركه ظلمته الحالكة، ليعيد ويعيد ترتيب تاريخه في ملفات انزوت على غبارها ممعنة في تجاهل مؤامرة الموت هذه التي باتت تؤرق نومه الأبدي غير عارف جوهر لتوقيتها الفج وغير مصدق بأنها قد تكون رأفة من نوع آخر.

ومردودة لا تهب الحلول، تؤرجح جسدها في كرسيها الهزاز ذاك، وتستسلم لمؤانسة حميمية لا تعي الفقد في أسر ظله تتمرغ في سيل كلمات وصور تكتظ بها أنفاسها المكتنزة برائحة الرغبة الناشرة مفرداتها في الحركة الأخاذة المتناغمة المترائية لنا، نحن الدخلاء المعنين في غي المراقبة، جاهلون طواعية الحلم وبأسه متمسكون بدليل الواقعية البائسة المتكومة في خرقة القماش التي نخطو تجاهها بحذر خوف ارتعاش الأهداب الطويلة الواقعة في سحر الأزلية. وما أن تمسك أطراف أصابعنا بزاوية القماش متحسسين الخرز القزحي، حتى تتبدد تعويذة الحلقة التي وقعنا في مجاهلها لدقائق أدخلتنا في اضطراب التردد. تتعالى دواخلنا فجأة في انصياع الركض، في التخبط في طرقات طبع السكون عليها علاماته الغامضة، نطبطب على التربة الرطبة بأطرافنا التي علتها برودة الفجر، ثم ننحني برؤوسنا حتى تمس الأرض جباهنا:

– «استرح يا حارس، وانضو عنا هجيع الحرقة هذه».

وما ان نرفع وجوهنا حتى نواجه بالعبق الأليف للمكان الذي حوطنا بآليه وجوده الآخر، ومن بعد بتراوح أجسادنا التي ما برحت الحيز الضيق الذي استراحت فيه الى دفء الالتصاق العادي اليومي بخرافاته المعهودة عندها نعرف بأن ذهابنا لم يكن حقيقيا تؤكده التفاتاتنا التي ضبطت المشهد كما خلناه سابقا في المكان ذاته الذي رفق بشتات حياتهما وأتاح لهما الزمن المنسي. نفكر في الفواصل، فيما هو هنا أو هناك، محاولين أن نجد الشرخ الذي أفضى بنا الى هذا الحال، مغمورين بندف تناثرت ساحبة ملمسها الحريري على وجوهنا. نقف هكذا، في تبين العتبة والمقبض النحاسي.



بيلغرام

فلاديمير نبوكف*

ترجمة : ن . ن

كان الشارع ، وهو ينعطف جانبا بواحد من الترامات يبدأ من زاوية شارع رئيسي مزدحم بالناس ويمتد في الظلام خاليا من واجهات المحلات ومن أية أفراح، ثم، وكأنه أراد أن يعيش حياة جديدة، شرع يغير اسمه بعد ساحة مستديرة التف الترام حولها بقرقعة ساخطة، وبعد ذلك أخذ الشارع يزداد حيوية، فظهر على الجهة اليمنى حانوت للفواكه وفيه أهرامات من البرتقال المضاء إضاءة باهرة، وحانوت للتبغ فيه تمثال لزنجي معمم صغير، وحانوت لبيع السجق ملىء بأقاع سمينة بنية اللون، تليه صيدلية، فعطارة ثم فجأة دكان لبيع الفراشات ، ليلا، ولاسيما في الليالي الماطرة حين يكون الأسفلت براقا كجلد فقمة ، قلما يمر أحد دون أن يتوقف لحظة أمام علامة الطقس البديع هذه. كانت الفراشات المعروضة ضخمة ساطعة الألوان. وكان المار يحدث نفسه: «يالها من ألوان ! كم هي نادرة!» ويتابع طريقه . وتظل الفراشات عالقة في ذاكرته بعض الوقت . فالأجنحة ذوات الأعين الكبيرة الذاهلة، والأجنحة اللازوردية ، والأجنحة السوداء بالقها الزمردي تستمر تسبح أمام ناظريه الى أن يضطر لتحويل انتباهه الى ترام يدنو من المحطة. وتحتفظ ذاكرته أيضا بمجسم للكرة الأرضية وبأدوات أخرى وجمجمة فوق قاعدة من كتب سميكة.

بعدئذ تتالى حوانيت عادية من جديد: خردوات، مستودع فحم، مخبز، وثمة في الزاوية حانة صغيرة، أما صاحب الحانة ، وهو رجل هزيل ذو جلد متهدل تضغط عليه ياقته، فكان عالي المهارة في صب الكونياك الرخيص من زجاجة بمنقار في كؤوس صغيرة، وكان معلما بارعا في صوغ العبارات الظريفة . وكل مساء تقريبا كان بائع الفواكه وبائع الخبز والمصلح وقريب الساقي يتحلقون حول طاولة دائرية بالقرب من النافذة وينهمكون بلعب الورق، وسرعان ما يطلب الرابح بيرة للأربعة، الأمر الذي لم يكن يسمح لأحد في المحصلة بأن يثري ، وفي أيام السبت كان يجلس الى طاولة أخرى بالقرب منهم، رجل وردي اللون، جسيم، وخط الشيب شاربيه المشذبين بعصبية، فيطلب «روما» ويدك غليونه وهو يتأمل اللاعبين بعينين دماعتين لامباليتين كانت اليمنى منهما مفتوحة على نحو أكثر اتساعا من اليسرى . ولدى دخوله كانوا يحيونه دون أن يرفعوا عيونهم عن الورق. كان المصلح يبل إصبعه بلعابه ويرمي ورقة. وكان بائع الخبز يعد: «واحد، اثنان، ثلاثة» وهو يرفع الأوراق عاليا وبقوة يضرب الطاولة بكل واحدة منها ، ثم تعقب ذلك دفعة من البيرة .

أحيانا كان يتوجه أحدهم الى الرجل الجسيم ويسأله عن سير التجارة في دكانه فيبطىء هذا في الرد، أو لا يجيب البتة في كثير من الأحيان. واذا ما مرت ابنة صاحب الحانة بالقرب منه وهي فتاة ضخمة ترتدي فستانا صوفيا مخططا بمربعات ، كان يجهد ليربت على عجيزتها الرجراجة، دون أن يغير إبان ذلك من ملمحه المتجهم. إنه يتضرج حمرة وحسب. كان صاحب الحانة الظريف يسميه «السيد البروفيسور» وينضم الى طاولته أحيانا قائلا : «إيه كيف يعيش السيد البروفيسور؟» - فيطيل هذا النظر إليه وهو يمصمص غليونه لاهثا، قبل أن يرد عليه، ثم يمط شفته من تحت مشرب الغليون على شكل زورق صغير، شأن فيل يعتزم تلقي ما يحمل إليه خرطومه، ويتلفظ بأي شيء فظ لا يضحك، فيعترض صاحب الحانة بعنف، وإذ ذاك يترنح الجالسون قريبا منهما مقهقهين وهم يحدقون بأوراقهم.

كان يرتدي بذلة رمادية فضفاضة تكشف عن جزء كبير من صدريته، وإذ يتخطى اللقلق أعماق ساعة الحانة برمشة عين، كان بحركة بطيئة، وهو يمتعض من الدخان يخرج من جيب صدريته بصلة فضية فينظر إليها ممسكا بها متدلية على كفه. وفي منتصف الليل تماما كان ينفض غليونه في المنفضة ويدفع حسابه، ثم يمد يده بالتحية مودعا صاحب الحانة، فابنته ، فاللاعبين الأربعة ويخرج بصمت.

كان يسير على الرصيف بشيء من العرج، أخرق الخطى، وساقاه شديدتا الضعف والنحول قياسا الى جسمه الثقيل، وما إن يتجاوز واجهة حانوته حتى ينعطف حالا نحو باب في الجدار الأيمن ثبتت في وسطه لوحة معدنية تحمل اسم «بيلغرام». كانت شقته صغيرة، باهتة، تطل شبابيكها الكئيبة على الفناء، وكان يمكن الخروج نهارا الى الشارع عبر الدكان، عبر غرفة الضيوف الضيقة مباشرة، حيث توجد أريكة كابية الحمرة وآلة خياطة قديمة مرصعة بالزخارف، مرورا بمجاز مظلم يغص بسقط المتاع، وفي ليالي السبت، عندما يدخل بيلغرام الى حجرة نومه، حيث يوجد فوق سريره العريض عدد من صور فوتوغرافية ذابلة لسفينة واحدة، كان يجد إليانورا نائمة كعادتها، فيدمدم بصوت خفيض، ويتلمس طريقه الى مكان ما ومعه شمعة مشتعلة، ثم يعود فيغلق الباب بقوة، ويلهث وهو

* أديب روسي (١٨٩٩-١٩٧٧) بعد الثورة البلشفية استقر في الغرب، ثم في أمريكا. عرفه القارىء العربي بروايته «لوليتا»، ويحتفل هذا العام بالذكرى المئوية لميلاده.

يخلع جزمته، وبعدئذ يستغرق طويلا في الجلوس على طرف الفراش، فيما تبدأ زوجته، وقد استيقظت تئن في مخدتها مقترحة عليه أن تساعده في خلع ثيابه، فيأمرها إذ ذاك بهدير منذر في صوته، أن اهدئي، ثم يكرر كلمة «اهدئي» بضع مرات بوحشية متزايدة. وبعد الجلطة، يوم كاد يموت من ضيق التنفس وعجز عن الكلام طويلا، تلك الجلطة التي أصابته في العام الماضي، تماما وهو يخلع جزمته، شرع بيلغرام يذهب الى النوم متوجسا، دونما رغبة، ثم كان وهو مستلق تحت لحاف الريش الى جانب زوجته، يبلغ به الغضب مداه إذا ما تساقطت قطرات ماء من الصنبور في المطبخ المجاور. كان يوقظ زوجته فتجر قدميها الى المطبخ قصيرة القامة في قميص نوم باهت، شعراء الساقين، ووجهها صغير يلمع من دفء الريش. كانا متزوجين منذ ربع قرن وعقيمين لم يكن بيلغرام يريد أولادا، إذ لم يكن في وسع هؤلاء أن يكونوا إلا عقبة إضافية على طريق تحقيق ذلك الحلم المشبوب، الثابت، المضني والرغيد الذي كان مريضا به منذ أن وعى نفسه.

كان ينام على ظهره دائما، منكسا طاقيته الليلية على جبينه وكان نومه مكرورا، عميقا وصاخبا، نوم تاجر، مديني طيب، تستطيع حين تنظر إليه أن تفترض أن نوما بهذا المظهر الوقور خال من الأحلام. أما في الحقيقة فإن هذا الرجل البالغ الخمسة والأربعين عاما، الثقيل والفظ، الذي تربى على السجق بالحمص والبطاطا المسلوقة، والمطمئن الى جريدته واثقا، الموفق في جهله بكل ما لا يمس صبوته الوحيدة الفارغة، كان يرى، دون أن تعرف زوجته وجيرانه أحلاما غير عادية. كان ينهض متأخرا أيام الأحد، فيشرب قهوته على دفعات ثم يخرج مع زوجته ليقوم بنزهة صامتة بطيئة كانت إليانورا تثابر على انتظار التلذذ بها طيلة الأسبوع. أما في أيام العمل فكان يبكر بفتح دكانه قدر المستطاع، آخذا في حسابه الأطفال الذين يمرون به في طريقهم الى المدرسة، ذلك أنه في المدة الأخيرة كان قد ضم الى بضاعته الأساسية بعض المستلزمات المدرسية. ويصادف أحيانا أن يكون صبي في طريقه الى المدرسة يجرجر قدميه ببطء ويلوح بحقيبته وهو يلوك ماشيا أثناء مروره أمام حانوت التبغ، حيث تحتوي علب بعض أنواع السجائر على صور ملونة وتجميعها مفيد جدا، وأمام دكان السجق الذي يذكره بأنه بكر كثيرا بأكل زاده، وأمام الصيدلية، ثم أمام العطارة وإذ يتذكر أن عليه أن يشتري ممحاة يدلف الى الحانوت التالي، كان بيلغرام يخور وهو يمط شفته، من تحت مشرب الغليون، فيبحث بضجر ثم يضع أمامه على الطاولة علبة كرتون مفتوحة، ومن ثم يسرح نظره أمامه صامتا، مكثرا من إطلاق حلقات دخانه الرخيص، كان الصبي يجس الماحي الباهتة الحسنة ولا يجد النوع المرغوب فيبتعد دون أن يشتري شيئا، كانت البضاعة الرئيسية تظل غير ملحوظة ـ هكذا هم الأولاد اليوم ـ يفكر بيلغرام بمرارة مستعيدا طفولته بلمح البصر. كان المرحوم أبوه، وهو بحار متسكع محتال، قد تزوج في سن الشيخوخة تقريبا من امرأة هولندية صفراء كابية العينين جاء بها من بورنيو ثم ألقى عصا الترحال وفتح دكانا لبيع الأشياء الغريبة، وسرعان ما توفيت الزوجة وقت كان ابنهما يرتاد المدرسة، ثم غدا يساعد أباه في الدكان، لم يكن يذكر الآن بدقة كيف ومتى شرعت تظهر في الدكان صناديق الفراشات، ولكنه يذكر أنه كان يحب الفراشات منذ ولادته، وببطء كبير أخذت الفراشات تحل محل طيور مهر البحر المجففة وطيور الكوليبري المحنطة، وتمائم المتوحشين، والمروحة المزينة بتنينات وباقي التفاهات المغبرة. وحين مات أبوه كانت الفراشات تحتل الدكان نهائيا، وإن ظل موجودا ولمدة طويلة هنا وهناك حذاء ديباجي وسلاح ارتدادي وطوق من المرجان، ولكن حتى هذه البقايا اختفت فيما بعد فبسطت الفراشات سلطتها باستبداد، ولم تبدأ هذه أيضا بالتقهقر إلا قبيل مدة قصيرة حين كان لابد من تقديم تنازلات إذ ظهرت كتب تعليمية، كان صندوق زجاجي صغير يحتوي على سيرة مجسمة لدودة القز هو المسوغ الطبيعي للتحول إليها. كانت التجارة تسير من سيىء الى أسوأ. أما الكتب التعليمية وكل أنواع الفراشات التي يمكن أن تروق لذوق ضيقي الأفق، أي الأنواع الأكثر ضخامة وجاذبية، والأجنحة البراقة على الجص في أطر صغيرة ذات أفاريز لتكون زينة في غرفة لا مفخرة عالم فكانت معروضة في الواجهة بينما حفظت أنفس المجموعات داخل الحانوت المشبع برائحة غلوبين لوزية، وكان المكان مكتظا بمختلف أنواع الصناديق وعلب الكرتون وصناديق السيجار المفروشة بأوراق شجر متفسخة، وكانت الصناديق الزجاجية مصفوفة على الرفوف، ملقاة على طاولة البيع أو مدسوسة في خزانات قاتمة عالية، وكانت جميعها تغص بصفوف متساوية من الفراشات الفائقة الطراوة، الفائقة الترتيب.

وأحيانا كانت تظهر كائنات حية هي شرانق، بنية ثقيلة تتلاقى على ظهورها خطوط طولانية تبين انضمام الجناحين الجنينين والساقين والمجسات والخرطوم الصغير بينها، والأعضاء التناسلية على بطنها المدبب النهاية الذي يبدأ فجأة يتلوى بتشنج ذات اليمين وذات الشمال ما إن يلامس أحد هذه الشرنقة. كانت الشرانق ملقاة في الطحلب ولم تكن غالية الثمن، وبمرور الوقت كانت تخرج منها فراشة مجعدة بديعة النمو. وأحيانا كانت حشرات عرضية أخرى تعرض للبيع، قوامها سلاحف صغيرة بالغة الدقة أو دستة من عظاءات جزيرة مايوركا، باردة سوداء، زرقاء البطن، كان بيلغرام يغذيها بوجبة من ديدان الطحين وبتحلية من العنب.

لقد عاش حياته كلها في بروسيا التي لم يغادرها قط. وكان عالم حشرات فذا، وقد أطلق ريبيل ابن فيينا اسمه على احدى الفراشات النادرة، بل هناك ما اكتشفه هو نفسه ووصفه. كانت صناديقه تضم جميع دول العالم، إلا انه لم يزر بلدا واحدا، وكان يكتفي بالقيام أحيانا في أيام الأحد الصيفية بالسفر خارج المدينة قاصدا ضواحي الصنوبر الرملية المضجرة المحيطة ببرلين، فيتذكر طفولته وصيد الفراشات ويتخيل ذلك وقتئذ خارقا للعادة، وكان ينظر بحزن الى الفراشات التي يعرف جميع أنواعها منذ زمن بعيد وكانت تتناسب مع منظر الطبيعة على نحو راسخ ويائس ـ أو كان يبحث الى أن يجد على شجيرة صفصاف يرقة كبيرة يتراوح لونها بين الزرقة والخضرة خشنة الملمس ولها قرن خزفي صغير على مؤخرتها. كان يضعها ذاهلة على راحته فيتذكر لقية مماثلة تماما في طفولته ـ متجمدا يتمتم بإعجاب ـ ثم يعيدها الى الغصن كأنها شيء. أجل، لقد أمضى حياته كلها في وطنه، ومع ان الفرصة واتته مرتين أو ثلاثا لكي يبدأ عملا أجدى، كالاتجار بالجوخ، إلا أنه ظل متمسكا بدكانه وكأنها الصلة الوحيدة بين برودة البرليني وشبح السعادة الثاقب، حيث كانت السعادة تكمن في أن يمارس هو شخصيا، بيديه هاتين وبهذا الكيس من الشاش المثبت على عصا، اصطياد أندر فراشات البلدان البعيدة، ويرى بعينيه طيرانها فيطوح بمصيدته وهو غائص في الأعشاب حتى حزامه، شاعرا بانتفاضها العاصف من خلال الشاش، كان يجمع

النقود لتحقيق هذه السعادة مثل انسان يمسك بكأس تحت ماء ثمين شحيح القطرات وفي كل مرة ما إن يتجمع قليل منه حتى تسقط الكأس فيندلق ماؤها ويتعين عليه أن يعيد الكرة من جديد، لقد تزوج وهو يعلق أملا كبيرا على مهر زوجته، غير أن حماه توفي بعد أسبوع مخلفا تركة قوامها الديون ثم عشية الحرب وبعد جهد جهيد كان قد أعد كل شيء للسفر، حتى انه حصل على خوذة استوائية، وحين انهار مشروعه ذاك ظل لبعض الوقت يحدوه أمل بأنه الآن سيجد نفسه في مكان ما، شأن ضباط شباب كانوا فيما مضى يجدون أنفسهم في الشرق فجأة في المستعمرات، ويضنيهم ضجر الترحال فيشرعون في تشكيل مجموعات من الفراشات والخنافس يمحضونها ولعهم طيلة الحياة بعد ذلك، كان ضعيفا، مترهلا ومريضا، فتركوه في المؤخرة ولم ير الفراشات الأجنبية الخشنة الأجنحة، ولكن أكثر الأمور غرابة وهو ما لا يحصل إلا في الكوابيس إنما وقع بعد انقضاء الحرب ببضع سنوات، إذ أن ذلك المبلغ من المال الذي كان بين يديه، وكان يمثل إمكانية حقيقية وملموسة بالفعل لبلوغ السعادة، قد انقلب فجأة الى أوراق عديمة الفائدة، لقد أوشك على الهلاك، ولم يبرأ من ذلك حتى الآن.

لم يكن المشترون نادرين نسبيا، ولكنهم كانوا لا يقتنون إلا سقط المتاع، يبخلون ويشكون من الفقر. كان في السنوات الأخيرة يتجنب الافراط في الاضطراب فيتحاشى زيارة نادي هواة الحشرات الذي كان عضوا فيه، واذا ما عرج عليه زميل مرة وطفق يتغنى بفراشة ثمينة ويحكي عن المكان والظروف التي تم فيها اصطيادها، كان بيلغرام يثور، إذ كان يخيل إليه أن المتحدث لامبال إطلاقا، متخم بالرحلات البعيدة، ويفترض به ألا يكون قد عانى أي إحساس حين حمل مصيدته وخرج الى البرية صباح أول يوم وصل فيه. كانت تفوح في الحانوت رائحة لوز كابية، والصناديق التي كان ينحني فوقها بهدوء هو وزميله كانت تدريجيا تحتل طاولة البيع كلها، وكان الغليون بين شفتي بيلغرام يصدر زقزقة حزينة، كان يستسلم لأفكاره وهو ينظر الى الصفوف المتراصة من الفراشات الصغيرة المتشابهة تماما بالنسبة للجاهلين، وكان يصمت أحيانا وهو يدق الزجاج بإبهامه مشيرا الى مجموعة نادرة، أو يلهث بألم عبر غليونه وهو يرفع صندوقا صوب الضوء ثم ينزله الى الطاولة، ويغرس أظفاره تحت أطراف الغطاء المحكم فيخلخله ويخلعه بدفعة خفيفة ورشيقة «نعم، إنها أنثى»، يقول زميله وهو ينحني أيضا فوق الصندوق المفتوح، ويحشرج بيلغرام وهو يتناول بإصبعه رأس الدبوس الأسود الذي صلب عليه كائن مخملي دقيق، ثم يطيل النظر الى الجناحين والى الجسم، يقلبه وينظر الى بطنه، وبعد أن يلفظ مع الدخان اسمه اللاتيني يعيد غرس الفراشة من جديد. كانت حركاته تبدو عديمة الاكتراث، ولكن عدم الاكتراث هذا كان مميزا لا يخطيء كان عدم اكتراث جراح ضليع. إن الفراشة الهشة التي أمكن أن تتكسر مجساتها لدى أدنى صدمة - أو ذلك ما كان يبدو على الأقل - والتي كان في الامكان أن تنزلق ببساطة وهو يدورها ممسكا بالدبوس، هذه الفراشة الغالية الثمن، هذه الفراشة التي قد تكون الوحيدة من نوعها، تناولها بيلغرام بقدر من البساطة كما لو كانت اصبعاه والدبوس اجزاء متناغمة في آلة بريئة واحدة ولكن كان يصادف أن زميلا مأخوذا بالمنظر يمس بطرف كمه علبة مفتوحة ماء فتبدأ تتزحلق على زجاج الطاولة، وإذ يلحظها بيلغرام يوقفها في الوقت المناسب. ثم بعد بضع دقائق فقط يطلق أنة ألم وهو مشغول بشيء آخر.

بعد قليل كان الزبون يتناول قبعته عن الطاولة ويخرج فيما يستمر بيلغرام يغمغم مدة طويلة منهمكا بالصناديق وبالبحث عن شيء ما، كانت معرفته الضخمة في مجال الفراشات تثقل عليه وتغيظه وتبحث عن مخرج، فلم يكن يتصور أي بلاد، باستثناء بلاده، إلا بوصفها وطنا لهذه الفراشة أو تلك - وما كان في الامكان مقارنة ذلك التوق الذي يكابده عندئذ إلا بالحنين الى الوطن. كان يعرف العالم على طريقته هو تحديدا. من زاوية مميزة، جلية جلاء عجيبا وعصية على الآخرين، فلو زار بيلغرام منطقة شهيرة ما لما لاحظ فيها إلا ما له صلة بطريدته، أو ما كان خلفية طبيعية لها، وما كان ليحتفظ في ذاكرته باريكتون إلا إذا طارت عن ورقة زيتونة تنمو في أعماق هذا المعبد، فراشة يونانية بديعة فاصطادها بمصيدته التي تصدر صفيرا، وكان وحده كمتخصص قادرا على إدراك قيمة تلك الفراشة. لقد كون لنفسه، دونما وعي منه جغرافية للعالم ودليلا مفصلا غاية التفصيل/ حيث لا وجود لبيوت القمار والكنائس القديمة/ وذلك اعتمادا على كل ما وجده في مؤلفات عن الحشرات وفي مجلات وكتب علمية — قرأ منها كمية تتجاوز الحد، وكان يتمتع بذاكرة ممتازة. إن دين في جنوب فرنسا وراغوزا في دالماسيا وسابيرتا على نهر الفولجا لأماكن شهيرة وغالية على كل متخصص بالحشرات ففيها يصطاد الحشرات الدقيقة أناس غريبون — وهذا ما يثير عجب السكان الأصليين وخوفهم - جاءوا من بعيد - هذه الأماكن الشهيرة بحيواناتها كان بيلغرام يراها بقدر من الوضوح كما لو كان قد سافر شخصيا الى هناك، وكأنما هو بالذات في ساعة متأخرة قد أخاف صاحب فندق رديء بهديره ووقع قدميه وقفزاته في الغرفة التي اندفعت فراشة رمادية تطير عبر نافذتها المفتوحة قادمة من الليل السخي الأسود ومضت تدور بعنف وتصطدم بالسقف. لقد زار تينيريف وضواحي أوروتاوا حيث في السواقي الصغيرة الحارة المزهرة التي تشق طرقها عبر السفوح الدنيا من جبال تغطيها أشجار الكستناء والغار، تطير أنواع غريبة من فراشة الملفوف، كما زار الجزيرة الأخرى — ولع الصيادين القديم — التي تعيش فيها فراشة ماخاوون الكورسيكية السمراء السمينة على منحدر السكك الحديدية، بالقرب من فيسافونا، وأعلى قليلا في غابات الصنوبر. وقد زار الشمال أيضا أي مستنقعات لابلانديا حيث الطحالب وشجيرات الغونوبوبل والصفصاف القزمي. وهي منطقة قطبية غنية بالفراشات المخملية، ومراعي الألب العالية ذات الأحجار المسطحة المتناثرة هنا وهناك بين الأعشاب القديمة اللزجة الملتفة، لعله ما من متعة أكبر من أن ترفع أحد تلك الأحجار التي تحتها نمل وجعل أزرق وخفاش سمين ناعس ربما لم يطلق عليه أحد اسما بعد، هناك أيضا في الجبال رأى أبوللونات شبه شفافة حمراء العيون تسبح في الهواء عبر الطريق الجبلي الذي يمر بمحاذاة صخرة شديدة الانحدار ويفصله حاجز حجري واسع عن هوة تتألق مياهها القوية بالزبد. وذات مساء صيفي كانت الطريق الحصباء تصرف بغموض تحت قدميه في البساتين الايطالية، وأطال بيلغرام التحديق عبر الظلمة المبهمة الى شجيرة مزهرة، واذا بفراشة دفلى تظهر من مكان مجهول وتبعث طنينا خفيضا ثم تتنقل من زهرة الى زهرة وهي تتوقف في الهواء أمام التويج وترفرف في مكانها بسرعة جعلته لا يرى إلا هالة شفافة حول جسمها المغزلي. كان يعرف الهضاب البيضاء الدائمة الخضرة قرب مدريد، ووديان الأندلس، والصخور والشمس،

والجبال الضخمة ومنطقة الباراتسين الحراجية الخصيبة التي نقلته إليها حافلة صغيرة عبر طـريق لولبـي،. وسافر صعـدا الى الشرق أيضا. الى منطقة نهر أوسـوري وبعيدا الى الجنوب، الى الجزائر، وغابـات الأرز، ثم عبر المنـاحل الى واحـة يرويها نبـع سـاخن وحـولها الصحراء صلبـة ، متماسكة، مزدانة بأزهار المنثور والسوسن الليلكي.

ولما كان جل انشغاله منصبا على عالم الحيوان القديم فقد كان يصعب عليه تصـور المدارات الاستوائيـة ـ وكـانت محاولتـه التغلغل الى هنـاك بوساطة الحلم تسرع دقات قلبه وتبعث فيه شعورا يكاد لا يحتمل، حلوا مدوخا. كان يصطاد فراشات امازونية لازوردية شديدة البريق بحيث إن أجنحتهـا الوسيعـة تلقي على اليد أو على الورقـة ظل ضـوء أزرق. وعلى الأرض السوداء الخصبة في الكونغو كانت الفراشات الصفراء والبرتقالية اللون تقف متراصـة مضمومة الأجنحة وكأنها مغـروسة في الطين فتحلق سحابة تتلألأ حين يـدنو منها ، ثم تحط ثانية في المكـان نفسه وفي جزيرة سومطرة، في بستـان بين الأدغال ، كانت أشجار البرتقـال المزهرة تجتذب واحدة من أضخم فـراشات الفجر ذات أجنحة مخرمة بديعـة وبطن مبقع محني بسماكة اصبع.

«نعم، نعم ـ يقول وهو يمسك العلبـة الثمينة أمام عينيه كأنها لوحة. ويرن جرس صغير فوق الباب ، ثم تدخل زوجته ومعها مظلة مبللة وسلة للمشتريات ـ وببـطء ، كما لو على قرص دوار، يدير لها ظهره وهـو يدفع العلبة في إحدى الخزانات. وذات يوم باهـت ورطب من أيام نيسان، وبينما كان مستسلما لأحـلامه دق الجرس الصغير فجأة ففـاحت رائحـة المطر ودخلت إليـانورا متجهة الى الغـرفة بخطوات قصيرة ، سريعـة وعملية ـ فأحس بيلغرام إحساسا واضحا أنه لن يسافر الى أي مكان أبدا، ثم خطر له أنـه على مشارف الخمسين وأنـه مديـون لجميع جيرانـه وعاجـز عن تسديـد الضريبة وخيل إليه أن كـون فراشة جنوبيـة تحط الآن، وفي هذه اللحظة بـالذات على قطعة صغيرة من البـازلت وتتنفس بأجنحتهـا ، وهم همجي وهذيان مستحيل.

كان منذ أكثر من سنة يحتفظ بمجمـوعة بديعة ورفيعة القيمة تتكون من أنواع بللورية ضئيلة تنتمي الى فصيلة رائعة تشبه البعوض والزنابير والحشرات الطفيلية، وقـد أودعتها عنده للبيع أرملـة هاو كان قد تعـامل معهما من قبـل. وقال للأرملة حـالا إنها لن تحصل على أكثر مـن خمسة وسبعين ماركا، في حين كان يعرف معرفة أكيدة أن ثمن المجموعة يساوي بضعة آلاف، وأن الهاوي الذي سيحصل عليها بقـرابة ألفي مارك سيقدر انه اشتراها بسعر زهيد، غير أن ذلـك الهاوي لم يظهر، وردا على الرسائل التي أرسلهـا الى أربعة أو خمسة مـن الهواة المشهوريـن جاءته اجـابات ملتوية، وعندئذ أقفل بيلغرام الخزانة على المجموعة وكف عن التفكير فيها. وها هو في نيسان ـ وتحديدا يـوم كان كدر المزاج يجأر على زوجته ويكثر من الشراب والأكل والشكـوى من آلام الدوار ، يجيء الى حانـوته سيد في ثياب حديثة الطـراز جدا، وفيما كانت عيناه تجوبان الحانـوت طلب طابعا بريديا بثمانية قروش، دس بيلغرام القطع النقديـة الصغيرة التي دفعها السيد في حصالـة فخارية كانـت على الرف، وحدق في الفراغ وهـو يمص غليونه . أما السيد فتظاهر بالشرود وألقى نظرة الى صناديق الفراشات ثم أومأ باتجاه فـراشة زمردية متعـددة الأذيال قائلا إنها جميلة جـدا، تمتم بيلغرام بشيء عـن مدغشقر وخـرج من وراء العـارضة. «أما هـذه، أهي فراشـات حقا؟» سأل السيد مشيرا بـأصبعه الى صندوق آخـر. وفي هذه الأثناء كان بيلغرام قد أخرج الفراشـة الزمردية ذات الأذيال وراح يقلبها وينظر الى وريقة المعلومات المثبتة بدبوس تحت صدرها تماما. كرر السيد سـؤاله فنظـر بيلغرام بـاتجاه إصبعه وغمغـم قـائلا إن لديـه من هـذه الفراشـات مجموعـة كاملـة تتألـف من خمسـة آلاف فراشـة، ثم أعـاد المدغشقرية الى مكـانها وأغلق الصندوق، «تشبه البعوض» ـــ قال السيد. حك بيلغرام ذقنـه غير الحليقة ثم فكر قليلا وابتعد الى أعماق الـدكان، عاد بصندوق فتنحنح ووضعه على العارضة، شرع السيد يتفحص الفراشات الدقيقة الملونة الأجسام ، أشار بيلغـرام بطرف غليونه الى صف منها، وفي الوقت نفسه نطق السيد باسمها «بـولاريس» فاضحا بذلك نفسه، أحضر بيلغرام صندوقا آخر، ثم ثالثا فـرابعا واتضح شيئا فشيئا أن السيد كان على معرفة ممتازة بـوجود هذه المجموعة، وقد جـاء من أجلها خصيصا، وأخيرا حين نطق بسؤال عرضي «كـم سعر هذا كله لعله ليس غـاليا؟» هز بيلغرام كتفيه وابتسم ساخرا، وفي اليـوم التالي حضر السيد ثانية ، وتبين أن بيلغرام كـاتبه وأن لقبـه زومر، نعم ـــ نعم زومـر الشهير ... وعندئذ أدرك أن الصفقة ستتم.

آخر مرة ربح فيها مبلغا ضخما بضربـة واحدة كانت عشية التضخم حينما تمكن أيضا من بيع خزانة فيهـا نوع معين من الفراشات التي تطلق على أصنافهـا الوبـرية ذات الأجنحة الخلفيـة الساطعـة اسماء لها صلة بالحب مثل : المحظيـة والمخطوبة والعقيلة والزانيـة.. والآن ، وهو يساوم زومر ببراعة ، أحس بالاضطراب، وبثقـل في صدغيه ،ومضت تسبح أمام عينيه بقع سـوداء ـ إذ كان إحساسه منـذ اللحظة بدنو السعـادة ، وبدنو السفر أمرا يكاد يفوق طاقته ، كان يعـرف حق المعرفة أن هذا جنون وانه يخلف زوجتـه المسكينة وديونه ودكـانه التي لا يجوز حتـى بيعها، وان ألفين أو ثلاثة آلاف من الماركات التي سيحصل عليها ثمنا للمجموعة مبلغ يسمح له بالترحال مدة عام لا أكثر، ومـع ذلك كان ماضيا الى غايته شأن إنسان يشعـر أن الشيخوخة غدا، وأن السعـادة التي أرسلت في طلبـه لن تكرر دعوتها له بعد الآن أبدا.

وأخيرا ، عندما قال زومر إنه سيعطي جـوابه النهائي بعد ثلاثة أيام ، قـرر بيلغرام أن تحقـق حلمه قـاب قوسين أو أدنـى. راح يطيل تفحـص الخريطة المعلقة على جدار دكانه ويختـار خط السفر، ويخمن في أي شهر يتكاثر هذا النـوع من الفراشات أو ذاك، والى أين سيسافـر في الربيع والى أين سيسافر في الصيف ـ وفجـأة رأى شيئا أخضر، باهرا فانهد بثقله على الكرسي. حل اليوم الثالث، وكان على زومر أن يأتي في الحادية عشرة تماما ، ولكن عبثا ظل بيلغرام ينتظره حتى وقت متأخر من المساء ـ وبعدئذ راح يجر قدميـه، قانيـا، أعوج الفم، فـدلف الى حجـرة نومـه واستلقى فصر السرير تحتـه، لقد رفض العشـاء، وأطال منـاكدة زوجته وهـو مغمض العينين، ظنا منه أنها تقـف قرب السرير، ولكنه حين أنصت سمـع بكاءها الخفيض في المطبخ، فساورته فكرة بأنه يحسن صنعا لو أخذ فأسا وهوى بها على يافـوخها، لم يستيقظ في الصبـاح فنابت إليـانورا عنه في الـدكان وباعت علبة ألوان مائية وزوجا مـن الفراشات الرخيصة، وبعد مضي يوم آخر، حين أصبحت ذكرى ذلك الزبون هـلامية تماما، شأن شيء وقع منذ زمن بعيـد، أو لم يحدث أبدا وإنما حـل ضيفا على الدمـاغ عرضـا ـ وإذا بزومـر يدخل الدكـان في الصبـاح الباكـر، قائلا : «طيب، لك الله، نـاولني المجموعة حـالا..» . ولما أخرج الظرف وخشخشت الأوراق الماليـة الأليفة تدفق الدم قويا من أنف بيلغرام.

كان نقل الخزانة وزيارته الى العجوز الساذجة التي أكره نفسه على إعطائها خمسين ماركا ، هما آخر أعماله البرلينية ، أما شراء بطاقة على شكل دفتر صغير ذي أوراق ملونة يسهل قطعها فأصبح الآن أمرا له صلة بالفراشات. لم تلحظ إليانورا أي شيء، فكانت تبتسم وكانت سعيدة ، تشعر أنه نال ربحا جيدا ولكنها تخاف أن تسأله كم هو المبلغ بالضبط . كان الطقس رائعا ، ولم يرفع بيلغرام صوته ولو مرة واحدة طوال النهار، وفي المساء عرجت عليهم السيدة فانغر، صاحبة المغسلة ، لكي تذكرهم بأن عرس ابنتها سيقام غدا، وفي صباح اليوم التالي كوت إليانورا بعض الحاجات ونظفت بعضا آخر، ثم تفحصت بذلة زوجها جيدا. كانت تفترض أنها ستنطلق في حوالي الساعة الخامسة، ثم يتبعها زوجها بعد قليل من إغلاق دكانه، وعندما نظر إليها بحيرة ، ورفض فكرة الذهاب أصلا، لم يدهشها ذلك لأنها اعتادت منذ زمن بعيد على كل صنوف الغيبة «الشمبانيا» ـ قالت وهي واقفة بالباب ، لم يجب الزوج فقد كان منهمكا بالصناديق في عمق الدكان فأطرقت ناظرة الى يديها في قفازيها النظيفين وخرجت، رتب بيلغرام أثمن مجموعاته محاولا أن يفعل كل شيء بدقة، رغم شدة اضطرابه، ثم نظر الى ساعته فرأى أن أوان الاستعداد قد حان، ذلك أن القطار السريع الى كيولن يغادر في الثامنة وعشرين دقيقة، أقفل دكانه وجر حقيبة قديمة مخططة بمربعات ، كانت في الماضي لأبيه، فرتب أول ما رتب لوازم الصيد المؤلفة من مصيدة تطوى وسموم سائلة مع سيانيد البوتاسيوم في الجص، وعلب من السيلولويد، ومصباح للصيد الليلي في الغابة، وبضع علب دبابيس،وذلك رغم عزمه على ألا ينشر أجنحة ما يصطاده وان يحتفظ بها مطوية في ظروف كما هي العادة دائما أثناء الرحلات عبأ ذلك كله في الحقيبة ثم نقلها الى غرفة النوم وطفق يفكر بما يأخذ معه من ثياب. أكثر من الجوارب السميكة والصدريات التحتانية ، وأهمل الأشياء الأخرى. وبعد أن نبش الأدراج اختار كذلك بضعة أشياء يمكن بيعها في حالة الضرورة القصوى، مثلا:

مكاسة فضية وميدالية برونزية في غلاف خلفها حموه. بعدئذ غير ثيابه من رأسه حتى أخمص قدميه، ودس غليونه في جيبه، ثم نظر للمرة العاشرة الى الساعة وقرر أنه حان الاستعداد للذهاب الى محطة القطار ، صاح بصوت عال وهو يرتدي معطفه «إليانورا». لم يأته جواب، فألقى نظرة على المطبخ، لم تكن هناك، فتذكر بغموض خبر عرس ما. وعندئذ أخذ قصاصة من الورق وخط عليها بعض كلمات بالقلم الرصاص، ترك القصاصة والمفاتيح في مكان ظاهر وهو يشعر بقشعريرة ناجمة عن الاضطراب وبفراغ يفرقع في بطنه ثم تحقق لآخر مرة مما إذا كانت النقود جميعها في جعبته. «آن الأوان، آن الأوان» ـ قال بيلغرام وخطف الحقيبة متجها صوب الباب على ساقين قطنيتين. ولما كان ينطلق في طريق بعيدة لأول مرة فقد شرع يستذكر بألم ما اذا كان قد أخذ كل شيء وأنجز كل شيء واذا به يتذكر فجأة أنه ليس معه قطع نقدية، وإذ تذكر الحصالة ذهب الى الدكان لاهثا تحت ثقل الحقيبة، وفي غبش الدكان أحاطت به الفراشات الخانقة من جميع الجهات فخيل لبيلغرام أن ثمة شيئا رهيبا أيضا يخالط سعادته ـ هذه السعادة المذهلة التي انهدت عليه مثل جبل ثقيل، وبعد أن نظر الى هذه العيون الفاتنة التي تعرف شيئا ما ، والتي كانت تصوبها نحوه أجنحة لا تحصى، نفض رأسه محاولا ألا يستسلم لفيض السعادة فخلع قبعته ومسح جبينه ، ثم رأى الحصالة فمد يده إليها بسرعة. انزلقت الحصالة من يده وانكسرت على الأرض ، فتناثرت قطعها النقدية وانحنى بيلغرام لكي يجمعها.

دنا الليل، وكان القمر اللزج الصقيل يجري بين الغيوم نافد الصبر تماما أما إليانورا العائدة الى البيت من سهرة العرس بعد منتصف الليل ثملة قليلا من النبيذ والنكات المنعشة وبريق طقم الأواني الذي أهدي للعريسين، فقد كانت تسير على مهل وتتذكر بعذوبة مؤلمة فستان العرس تارة وتارة عرسها ذات يوم بعيد، فخيل إليها أن الحياة لو كانت أرخص قليلا لكان كل شيء في العالم حسنا ولأمكنها شراء إناء وردي للحليب يتناسب مع فناجينها الوردية. إن رنين النبيذ في صدغيها وقمر هذه الليلة الدافئة وهو يجري، وشتى الأفكار التي تسعى لتستدير كي تكشف عن وجهها الفعلي الجذاب، كل ذلك كان يبعث فيها نشوة غامضة ـ وحين دخلت إليانورا المنعطف وفتحت الباب خطر لها أن امتلاك شقة ، ولو كانت ضيقة ومظلمة لكنها لك،هو سعادة كبيرة رغم كل شيء، كانت تبتسم وهي تشعل النور في حجرة النوم، وسرعان ما رأت جميع الصناديق مفتوحة والأغراض مبعثرة ، ولكن ما إن راودها التفكير بوقوع سرقة حتى لمحت المفاتيح وقصاصة أسندت الى المنبه ، كانت الرسالة شديدة الايجاز : «لقد رحلت الى اسبانيا. يمنع مس صناديق الفراشات الجزائرية . أطعمي العظاءات».

كان الماء يقطر في المطبخ ، فتحت عينيها ورفعت حقيبتها ثم جلست ثانية على السرير جاعلة يديها على ركبتيها كما عند المصور . نادرا ما راحت تراودها فكرة ذابلة بأن عليها أن تفعل شيئا ما أن توقظ الجيران ، أن تستنصحهم بل وربما وربما أن تسافر للحاق به.. نهض أحد ما فاجتاز الغرفة وفتح النافذة ثم أعاد إغلاقها ، بينما كانت تراقب ذلك لامبالية ، غير مدركة أنها هي من يفعل ذلك، كان الصنبور يقطر في المطبخ ـ وفيما هي تنصت الى تساقط القطرات أحست بالرعب، وبأنها وحيدة وليس في البيت رجل.. لم يستوعب عقلها فكرة كون زوجها قد سافر حقا ، فاستمرت تتوهم أنه قد يدخل الآن، وسيلهث متألما وهو يخلع جزمته فيستلقي ويغتاظ من الصنبور، شرعت تهز رأسها وتزيد من سرعة نشيجها الهادىء تدريجيا . لقد حدث شيء بالغ الغرابة،غير قابل للاصلاح، وهو أن الانسان الذي كانت تحبه لقاء فظاظته العتيدة وايجابيته، ولقاء مواظبته الصامتة على العمل، قد تخلى عنها، وأخذ المال ورحل، يعلم الله الى أين أرادت أن تصرخ، أن تركض الى الشرطة، أن تبرز عقد الزواج ، أن تطالب، أن تتوسل غير أنها ظلت جالسة دون حراك شعثاء بقفازين أسودين.

نعم لقد رحل بيلغرام بعيدا، قد يكون زار غرناطة ومورسيا وألباراسين، ولعله شاهد كيف تحوم الخفافيش الليلية الباهتة حول المصابيح العالية الباهرة البياض في متنزه اشبيلي، وربما اتفق له أن زار الكونغو وسورينام ورأى جميع تلك الفراشات التي كان يحلم برؤيتها سوداء مخملية تتخلل بقع أرجوانية عروقها المتينة مفرطة الزرقة صغيرة وشفافة ، ذات مجسات كأنها ريش أسود، وبمعنى ما لم يكن مهما بتاتا كون إليانورا، وهي تدخل صباحا الى الدكان قد رأت الحقيبة ثم زوجها جالسا على الأرض وسط قطع نقدية متناثرة، مديرا ظهره للعارضة وقد ازرق وجهه الأعوج ميتا من زمان.



العين

ترجمة : **سركون بولص** ★

قبل عشر أو اثنتي عشرة من السنين جاء الى طنجة رجل كان يحسن به أن يبقى بمنأى عنها. لم تكن له يد فيما ألم به على أية حال، رغم ما أخذ يتهامس به المقيمون الذين يتكلمون الانجليزية . فعن هؤلاء غالبا ما تصدر ردود فعل شبيهة بتلك التي تعرفها جماعات بدائية معينة. عندما تحل النكبة بواحد منهم، ينفض عنه الآخرون بتفاهم مشترك ويمتنعون عن مد يد العون إليه، دون أن يفعلوا شيئا غير الاتكاء والتربص، واثقين من انه وحده جلب على نفسه الشقاء. لقد أصبح في مجال التابو، وكف عن أن يكون قابلا للمساعدة وبخصوص قضية صاحبنا، لا أظن أحدا كان يقدر على معونته، ومع ذلك فإن ما استدعاه حظه السيىء عليه من المعارضة الكيسة، لابد قد زاد الشهور الأخيرة في حياته بلة وعناء.

كان اسمه دنكان مارش وقيل أنه جاء من فانكوفر في كندا. لم أره . ولا أعرف أحدا يدعى أنه رآه . وحين وصلت قصته الى مدار حفلات الكوكتيل كان قد مات، وأحس بعض المقيمين الذين ينقصهم حس المسؤولية أكثر من غيرهم بأنهم احرار آنذاك في أن يمارسوا شهيتهم الكلفة بخلق الأساطير.

جاء الى طنجة وحده فاستأجر بيتا مؤثثا على سفوح جامع المقري - وكان يسهل اقتناء بيت مثله في تلك الأيام بسعر بخس نسبيا - وسرعان ما وظف مراهقا مغربيا بصفة حارس ليلي. كان البيت مجهزا بطاهية وبستاني، لكن هذين فصلا من عملهما ، وحلت محل الطاهية امرأة أوصى بها الحارس. لم يمض كبير وقت على هذا حتى شعر مارش بأولى علامات مرض متصل بالهضم أخذ يسوء على مر الشهور .، نصحه الطبيب في طنجة بالذهاب الى لندن، وساعده شهران قضاهما هناك بعض الشيء . على أن تشخيص العلة لم يكن دقيقا على أية حال، وبعد عودته بات طريح الفراش. ثم لم يعد بد أخيرا من أن يسفروه الى كندا محمولا على محفة . حيث انهارت صحته بعد وقت وجيز من وصوله هناك.

في كل هذا، لم يكن ثمة ما يبعث على الاستغراب، فقد استنتج أن مارش مجرد ضحية أخرى للتسمم البطيء على أيدي مستخدميه المحليين، هناك أكثر من قضية شبيهة بقضيته صادفتني أثناء خمسة عقود من السنين قضيتها في طنجة. وفي كل مناسبة كان يقال إن الضحية الأوروبية . رجلا كانت أم امرأة وحدها الملومة . بعد أن شجعت الخادم على الالفة الزائدة. لكن ما يبدو غريبا هو أن أحدا لا يهتم بالملاحقة ويبدأ بالتحري في أمر المذنب وإن كانت محاولة البحث في النهاية بلا طائل في حالة الغياب الكامل لأية أدلة.

ثمة تفصيلان يكملان القصة فعند نقطة ما في مرضه أخبر مارش صاحبا له بالاتفاق الذي أبرمه لتوفير إعانة مالية من أجل حارسه الليلي في حال اضطراره لترك المغرب، أعطاه رسالة رسمية من كاتب العدل بهذا الشأن لكن من الواضح أن الفتى لم يحاول أبدا أن يفوز بماله وجاء التقرير الآخر من الدكتور هالسي، وهو الطبيب الذي رتب نقل مارش من البيت الى المطار. وكانت هذه النتفة من المعلومات هي التي جعلت القصة تتخذ حياة، بالنسبة إلي على الأقل. اعتمادا على الطبيب ، كانت هناك ندوب عميقة في قدمي مارش، ذات اشكال منتظمة وفظة تتخلل الكعبين، وكانت حديثة العهد، إلا أنها بدأت تصير معدية . تحدث الدكتور هالسي مع الطاهية والحارس، فبدت عليهما الدهشة والاستياء عندما رأيا قدمي صاحب البيت المشوهتين لكنهما لم يقدما أي تفسير للتشويهات. وبعد أيام من رحيل مارش، عاد كل من الطاهية الأصلية والبستاني ليحلا محل الاثنين اللذين غادرا البيت على إثر الحادث.

كان التسمم البطيء مسألة معهودة نوعا ما، وخصوصا بعد أن تكفل مارش بتوفير مبلغ معين للفتى، إلا أن الأشكال المحفورة في قدميه بالسكين كانت هي العائق الذي يمنع الواحد من استنتاج أية دوافع معقولة. فكرت بالأمر. ما من شك في أن الشاب مذنب. فهو الذي أقنع مارش بأن يتخلص من الطاهية التي جاءت مع البيت، رغم أنها استمرت تتقاضى أجرها وبأن يؤجر امرأة أخرى (تنتمي الى عائلته في كل الاحتمالات) لتطبخ له وعملية التسميم، اذا أريد لها أن تمتنع على الاكتشاف ، تستغرق شهورا عديدة وليس أفضل من الطاهية لكي تقوم بالمهمة من الواضح أنها كانت تدري بالاتفاقية بين مارش والشاب، وتتوقع حصة لها فيها. وفي نفس الوقت كانت الصلبان والدوائر المحفورة في كعبية غير قابلة للتفسير. إن من يقوم بالتسميم البطيء حذر، منهجي ، فغايته الرئيسية هي أن يجعل الكمية المعطاة فعالة بينما يتحاشى أن يخلف أية علامات تدل على فعلته، التهور عنده غير وارد.

حان الوقت الذي كف فيه الناس عن ترداد قصة دنكان مارش، وأنا نفسي، حين لم تعد لدي أية افتراضات أخرى أقدمها ، لم أعد أفكر بالأمر إلا في أحايين نادرة. ثم جاء الي أحد الامريكان المقيمين هنا ذات مساء، بخبر مفاده أنه صادف رجلا مغربيا يدعى أنه كان يعمل حارسا ليليا عند مارش . كان اسم

★ شاعر ومترجم عربي يقيم في المانيا.

الرجل «العربي» ويعمل نادلا في مطعم صغير يسمى «لا فان بيك» في أحد الشوارع الخلفية .. ويبدو أنه يتكلم الانجليزية بشكل سيىء، لكنه يفهمها دون صعوبة. وقال الامريكي انه يدلي الي بهذه المعلومات لعلها تفيدني، فيما اذا أردت أن استعملها ذات يوم.

قلبت الأمر في ذهني، وذات ليلة، بعد عدة أسابيع ذهبت الى المطعم لأرى العربي بنفسي، كان المكان معتم الاضاءة ومليئا بالأوروبيين تفحصت النذل الثلاثة. كانوا يشبهون بعضهم لكل منهم شوارب سوداء عريضة ويرتدون الجينز الأزرق وقمصانا رياضية ناولني أحدهم قائمة طعام ووجدت صعوبة في قراءتها حتى عندما وضعتها مباشرة تحت ألق المصباح الصغير، على الطاولة. وعندما عاد الرجل الذي ناولني اياها. سألته عن «العربي».

نزع القائمة من يدي وترك الطاولة. بعد هنيهة اقترب مني نادل آخر وناولني القائمة التي يحملها تحت ذراعه، طلبت بالأسبانية وعندما جاء بالحساء تمتمت قائلا أنني لم أكن أتوقع أن أجده يعمل هنا. فوجيء عندما سمعني أقول هذا. كان بامكاني أن أرى أنه يحاول أن يذكرني.

«ولماذا لا أعمل هنا؟» كان صوته مسطحا بلا اضطراب.

«طبعا، لم لا؟ كل ما في الأمر أنني تخيلتك الآن تملك سوقا، أو دكانا على الأقل».

كانت ضحكته شامتة. «سوق!»

وعندما عاد بالطلب التالي، اعتذرت له لتدخلي في شؤونه الخاصة. لكنني أخبرته انني مهتم بالأمر منذ سنوات لأنني كنت أظنه تسلم ميراثا من سيد انجليزي معين.

انفتحت عيناه، أخيرا على وسعهما.

«تعني السنيور مارش؟»

«نعم هذا اسمه. ألم يعطك رسالة؟ أخبر أصدقاءه انه فعل ذلك».

تطلع من فوق رأسي وهو يقول:

«لقد أعطاني رسالة».

«هل سبق لك أن أريتها لأحد؟»

كان هذا تهورا مني، لكن من الأفضل للمرء أحيانا أن يصوب في الهدف مباشرة.

«لماذا؟ ما الفائدة؟ لقد مات السنيور مارش».

هز رأسه بشكل قاطع وابتعد باتجاه طاولة أخرى. عندما انتهيت من تناول المرطبات كان أكثر الزبائن قد غادروا وبدا المكان أكثر عتمة من السابق اقترب من طاولتي ليرى ان كنت أريد قهوة. فطلبت منه فاتورة الحساب. وعندما جاء بها أخبرته أنني أود كثيرا لو أرى الرسالة، اذا كانت ما تزال في حوزته.

«يمكنك أن تأتي ليلة غد أو أية ليلة أخرى، وسوف أريك اياها. انها في البيت».

شكرته ووعدته بأن أعود في مدى يومين أو ثلاثة غلبتني الحيرة وأنا أغادر المطعم كان من الواضح أن النادل لا يعتبر نفسه مسؤولا عن متاعب دنكان مارش. وحين رأيت الوثيقة، بعد بضع ليال. لم أعد أفهم أي شيء.

لم تكن رسالة بل عريضة من النوع الذي يباع في أكشاك السجائر. تقول ببساطة: «الى من يهمه الأمر، أنا المدعو دنكان وايتلو مارش، أوافق بهذه الشهادة على ايداع مبلغ مائة باوند لحساب العربي الريفي في الأول من كل شهر، طالما أنا على قيد الحياة». كانت موقعة ومختومة بحضور شاهدين مغربيين وتحمل تاريخ الحادي عشر من شهر حزيران يونيو ١٩٦٦. قلت وأنا أعيدها إليه: «ولم تعد عليك بأية فائدة».

فهز كتفيه وأودع الورقة محفظته.

«وكيف كانت ستفيدني؟ لقد مات الرجل».

«مؤسف جدا».

«انه القدر».

في تلك اللحظة كان بامكاني أن الح فأسأله ان كانت لديه أية فكرة عن أسباب مرض دنكان، لكنني كنت احتاج الى وقت أتدارك أثناءه ما علمته حتى الآن.

قلت وأنا انهض لأغادر: «يؤسفني أن تجري الأمور هكذا،. سأعود خلال بضعة أيام».

مد إلي يده فصافحته. لم أكن أنوي العودة آنذاك. قد أعود وقد لا أراه أبدا.

«طالما أنا على قيد الحياة». بقيت هذه العبارة تتردد في ذهني لعدة أسابيع. من المحتمل أن مارش اختار هذه الصيغة ليسهل فهمها على كاتبي العدل اللذين يظهر توقيعهما بشكل وارف على الوثيقة، ومع ذلك لم يكن بوسعي إلا أن أفسر كلماته بشكل أكثر درامية. فهذه الورقة كانت تمثل بالنسبة الي، معاهدة شفهية أبرمت بين خادم وسيده. أريد لها أن تكون رسمية. لقد طلب مارش من الحارس أن يساعده، فوافق هذا على الأمر. لم يكن هناك أساس لاستنتاجي هذا، ومع ذلك كنت أحس بأنني أتبع السبيل الصحيح. وأخذت أؤمن بالتدريج، انني لو تحدثت الى الحارس بالعربية، وداخل البيت نفسه. لأصبحت في وضع يمكنني فيه ان أرى الأمور بوضوح أشد.

ذهبت ذات أمسية الى «لا فان بيك» ودون أن أجلس، أشرت الى العربي بالمجيء الى الخارج. هناك سألته ان كان بامكانه أن يكتشف ما اذا كان البيت الذي يسكنه مارش خاليا الآن أم لا.

«لا أحد يسكنه الآن». توقف قليلا ثم أضاف «انه خال. أعرف الحارس».

كنت قد قررت رغم معرفتي الناقصة بالعربية، ان أكلمه بلغته لذا قلت:

«انظر، أريد أن أذهب معك الى البيت وأرى أين حدث كل شيء. سأعطيك خمسة عشر ألف فرنكا مقابل أتعابك».

اضطرب عندما سمعني أتكلم بالعربية، ثم تحول تعبير وجهه الى الرضا، قال: «من المفروض ألا يسمح لأحد بالدخول».

ناولته ثلاثة آلاف فرنك، «دبر ذلك معه. وخمسة عشر لك عندما نغادر البيت، هل يمكننا أن نفعل هذا يوم الخميس؟».

كان البيت قد شيد، كما أظن في الخمسينات عندما كانت الأبنية مازالت تعمر بشكل متين، وكان مغروسا بصلابة في سفح تلة، تعلو وراءها الغابة. تسلقنا ثلاث طبقات من الأدراج عبر الحديقة حتى وصلنا الى المدخل وظل الحارس، وهو جبلي عابس يرتدي جلابية سمراء يتبعنا عن كثب ويحدجني بارتياب.

كانت في الأعلى سطيحة عريضة تطل على المدينة والجبال وخلفها جنينة ظليلة تنتهي حيث تبدأ الغابة، غرفة الضيوف كبيرة يملأها الضياء من أبوابها الفرنسية التي تنفتح على الجنينة والهواء مثقل برائحة النتانة والجدران الرطبة كانت القناعة الغريبة في أنني على وشك أن أفهم كل شيء، قد تملكتني تماما، ولاحظت أنني أتنفس بشكل أسرع دخلنا الى غرفة الطعام وبعدها رواق، ثم الغرفة التي كان ينام فيها مارش، مغلقة المصاريع ومظلمة وثمة درج عريض متعرج ينزل الى طابق فيه مخدعان آخران، ويستمر في نزوله الحلزوني الى الأسفل نحو المطبخ وغرف الخدم. أما باب المطبخ فينفتح على باحة مرصوفة بالحجارة تغطي جدرانها نباتات متسلقة عالية.

أطل العربي الى الخارج وهز رأسه . قال بكآبة «هنا بدأت جميع المشاكل».

عبرت من المجاز وجلست في الشمس على مصطبة من الحديد. «في الداخل رطوبة . لماذا لا نبقى هنا في الخارج؟

تركنا الحارس وأقفل أبواب البيت وأقعى العربي على كعبيه ليستريح قرب المصطبة.

قال إن أيا من هذه المشاكل ما كان سيحدث، لو أن مارش رضي بياسمينة، الطاهية التي كان راتبها جزءا من الايجار . لكنها كانت مهملة والطعام الذي تطبخه كان سيئا. طلب من العربي أن يجد له طاهية أخرى.

«أخبرته مقدما أن لهذه المرأة، مريم، ابنة صغيرة تتركها بعض الأيام مع الأصدقاء وينبغي عليها في أيام أخرى أن تجلبها معها الى العمل. قال ان هذا لا يهم لكنه يريد منها أن تلزم الهدوء».

أجروا المرأة. بين كل يومين أو ثلاثة في الاسبوع، كانت تصطحب الطفلة التي تقضي وقتها باللعب في أنحاء الباحة حيث يمكن لها أن تراقبها. ومنذ البداية أخذ مارش يشكو من ضجيجها الزائد. بعث الى مريم أكثر من مرة بمن يخبرها ويطلب إليها أن تهدىء الطفلة. وذات يوم تسلل بهدوء حول مدار البيت حتى وصل الى الباحة. وهناك جلس على أربع وقرب وجهه من وجه البنت الصغيرة، ثم كشر تكشيرة مفزعة جعلتها تبدأ بالصراخ. عندما اندفعت مريم الى خارج المطبخ انتصب واقفا وسار مبتعدا وهو يبتسم. واصلت الطفلة صراخها ونحيبها في ركن من المطبخ حتى أخذتها مريم الى البيت، وفي تلك الليلة أصيبت بحمى عالية وهي ما تزال تبكي. بقيت معلقة بين الحياة والموت لعدة أسابيع وحين زال عنها الخطر أخيرا ، كانت قد فقدت قدرتها على السير.

ذهبت مريم، التي كانت تتقاضى أجرا عاليا نسبيا، تستشير فقيها بعد اخر. اتفقوا على أن الطفلة أصيبت بالعين ومن الواضح كذلك أن من أصابها هو النصراني الذي تعمل عنده. وقال العربي شارحا، أنهم أوصوها بأن تدس في طعام مارش عقاقير معينة سيزيل مفعولها، على مر الأيام، شر العين التي أصابت البنت وأخبرني، وهو يحدق في تحديقا صارما بأن هذا كان ضروريا ضرورة مطلقة. حتى لو أن السنيور وافق على ازالة العين (وهي بالطبع لم تكن لتذكر له الأمر في أية حال) فإنه سيعجز عن ذلك أما العقاقير فليست مؤذية: كل ما هناك أنها ستجعله أكثر لينا بحيث أنه عندما يحين الأوان للتخلص من العين سيمتنع عن المعارضة.

ويبدو أن مارش أسر على العربي ، ذات مرة بأنه يرتاب في مريم ويعتقد أنها تضع في طعامه العقاقير، وشدد عليه بأن يكون يقظا. وقد وقع على الوثيقة في صالح العربي ليكفل مساعدته الفعالة. ولكن طالما كانت الخلائط التي تلقي بها مريم في طعام سيدها، غير مؤذية نسبيا، في اعتقاده فقد طمأنه العربي وترك لها أن تستمر في استعمال عقاقيرها.

نهض العربي فجأة وانتصب واقفا بعد أن تعب من الاقعاء وبدأ يسير جيئة وذهابا وهو يخطو بعناية. «عندما وجب ذهابه الى المستشفى في لندن، قلت لها: ها أنت قد سببت له أن يمرض، افترضي أنه لن يعود؟ لن تتخلصي من العين أبدا. كانت قد بدأت تقلق. وقالت: لقد فعلت ما باستطاعتي ، الأمر بين يدي الله».

وعندما عاد مارش الى طنجة ألح عليها العربي أن تعجل بترتيب الأمور، خصوصا الآن بعد أن وافاها الحظ بأن أعاده اليها. وقال لها إنه من الأفضل لصحة السنيور لو أنها لم تستمر في معالجته لفترة طويلة.

لم أسأله شيئا بينما يتكلم ، وقصدت أن أبقي وجهي خاليا من أي تعبير لاعتقادي أنه سيكف عن الكلام اذا حدث أن لاحظ فيه أقل علامة تدل على الاستياء . كانت الشمس قد غابت خلف الأشجار وأصبحت الباحة باردة.

غلبتني رغبة قوية للنهوض والسير مثله، لكنني احترست ألا أفعل حتى ذلك لئلا أقاطعه ، فالتيار ، اذا قوطع ، قد لا يعود للجريان.

سرعان ما ساءت حالة مارش أكثر من ذي قبل، وأخذت الآلام في معدته وكليتيه تزداد . اضطر الى ملازمة السرير، فكان على العربي أن يحمل إليه وجبات الطعام . وعندما لاحظت مريم انه لم يعد قادرا على ترك فراشه، حتى للذهاب الى الحمام، قررت أن الأوان قد أزف للتخلص من سحر العين وفي نفس الليلة التي سحر فيها الفقيه بحضور الطفلة المشلولة في بيته جاء أربعة رجال من عائلة مريم الى جامع المقري.

«عندما رأيتهم ركبت دراجتي البخارية وذهبت الى المدينة. لم أكن أريد أن أكون حاضرا عندما يفعلون ما سيفعلون فالأمر كله لا يعنيني في شيء».

بقي ساكنا وهو يفرك يديه. سمعت الريح تهب في الأشجار، كما تفعل في هذه الفترة من المساء آتية من جهة الجنوب الغربي. قال: تعال سأريك شيئا.

تسلقنا درجا خلف البيت أوصلنا الى سطيحة تعلوها مظلة، وخلفها كانت تمتد الجنينة وسور من الأشجار «كان مريضا جدا في اليومين التاليين. ظل يطلب مني أن أتصل هاتفيا بالطبيب الانجليزي».

«ألم تفعل ذلك؟».

كف العربي عن السير ونظر إلي . «كان علي أن أنظف كل شيء أولا . رفضت مريم أن تلمسه بيديها. كان هذا في موسم الأمطار. كان مغطى بالطين والدم عندما عدت هنا فوجدته . في اليوم التالي أعطيته حماما وغيرت الملاءات والألحفة . ثم نظفت البيت لأنهم كانوا قد لوثوا كل شيء بالطين عندما أتوا به الى الداخل. تعال معي، سترى أين كان عليهم أن يأخذوه».

كنا قد عبرنا الجنينة فأخذنا نسير في العشب العالي الذي يحاذي طرف الغابة كانت ثمة درب تنحرف الى اليمين خلال شبكة من الشجيرات الواطئة، تبعناها ونحن نخطو فوق الصخور والجذوع الساقطة حتى وصلنا الى بئر حجرية قديمة. انحنيت فوق الجدار الصخري الذي يحيط بها فرأيت السماء تنعكس على شكل دائرة صغيرة في قعرها البعيد.

«كان عليهم أن يسحبوه من هناك الى هنا، كما ترى ، وأن يمسكوا به لكي يبقى ساكنا فوق البئر مباشرة بينما هم يخدشون العلامات في قدميه، بحيث أن الدم المتقطر يسقط في الماء. فهو لن ينفع اذا سقط على حافة البئر. وكان عليهم أن ينقشوا نفس العلامات التي رسمها الفقيه على الورق لانقاذ البنت الصغيرة . هذا صعب جدا في الظلام والمطر. لكنهم فعلوا اللازم. لقد رأيت الندوب عندما أعطيته الحمام».

سألته محترسا ان كان يرى أية علاقة بين كل هذا وموت مارش. كف عن التحديق في البئر واستدار على عقبيه وبدأنا نمشي عائدين الى البيت.

«لقد مات لأن ساعته حلت».

وهل أزيلت العين؟ سألته.. هل استعادت الطفلة قدرتها على السير؟ لكنه لم يسمع بأي شيء ، لأن مريم ذهبت بعد أيام معدودة لتعيش مع أختها في قنيطرة.

عندما عدنا الى السيارة، وبدأنا بالعودة الى المدينة. ناولته المال: فحدق فيه بضع لحظات قبل أن يدسه في جيبه.

تركته في المدينة وأنا أحس بخيبة غامضة وعرفت أنني كنت أتوقع طوال الوقت ان أجد أحدا تثبت عليه التهمة، بل كنت آمل في ذلك حقا. ولكن ما هو الجرم؟ لم تكن هناك أية نية في الجريمة ليس سوى امرأة تتحرك في ظلام الجهل العتيق. هكذا كنت أفكر، في التاكسي الذي أخذته ، عائدا الى بيتي.



مغامر عُماني في أدغال افريقيا

حياة حميد بن محمد المرجبي (١)

ترجمة محمد المحروقي*

خرج بعض رجالي متتبعين فلول الأعداء وقبل أن يبلغوا هدفهم صادفوا رجلا أوروبيا انجليزي الأصل، من الشخصيات الهامة يدعى لفجستون Livingston واسمه الأول ديفيد David. كانوا هو والعشرة الذين معه - وهم من السكان المحليين - مشرفين على الهلاك. رجع بهم بعض رجالي الى المعسكر بينما تابع الآخرون بحثهم عن رجال السامو، استمرت غاراتنا على الساموا مدة شهرين كاملين حتى أذعن وطلب ايقاف الحرب. لقد كنا نريد أن نوقع معاهدة السلام أيضا بعد أن استسلم الساموا ودفع لي خمسين قطعة من العاج. تاجرنا معه أيضا بما يعادل ٢٠٠ فرسيلة. لقد نفد العاج أجمعه مما دفعنا للتوجه الى كابويري Kabwiri قرب بحيرة مويرو Mweru - وهي توازي في سعتها جزيرة تانجانيقا Tangaika.

أما بالنسبة للفجستون فقد كان خالي الوفاض ليس معه شيء من البضاعة ولا شيء من المؤونة، أدخلناه - سعيد بن علي وأنا - الى المعسكر، طلب لفجستون دليلا يرشده الطريق الى بحيرة مويرو. ذهب وعاد ثانية هذه المرة بحماس لزيارة رواندا الخاصة بالكازمبي أعطيناه بعض الأدلاء كما أنه اختار أحد أقاربي واسمه سعيد بن خلفان لصاحبته الى تلك الحدود. (والحقيقة أن أحد أقارب والدي واسمه محمد بن صالح النبهاني استوطن رواندا، أعرف ذلك لأني قد زرته منذ زمن بعيد بصحبة الوالد بعد أن خسر كل تجارته). بعثت الى هذا الرجل رسالة شفوية مضمونها أن لفجستون سوف يصله والرجاء منه أن يقابله بما يليق ويسهل له أموره. قام أصحاب المعروف بايصال لفجستون الى هدفه باحترام وتقدير شديدين. ثم ان لفجستون طلب أدلاء آخرين ليبلغ أماكن أخرى.

كان لفجستون قد أخبرني في وقت مضى أنه عندما غادر زنجبار أبحر الى ناجو Nagao. وقبل هذا قال لي: «عندما غادرت الساحل تركت حزم أشيائي لتصل الى أوجيجي ببحيرة تانجانيقا، سأكون ممتنا لك اذا تمكنت من ارسالها الى أوجيجي». بعيد هذه الحادثة جاءني بعض الأصحاب من أوجيجي لشراء الصفر وبينهم أحد أصدقائي واسمه هيبي Hebee - الذي صاحبني في بعض رحلاتي بين بحيرة تانجانيقا وأوروا Urua. أعطيته الصناديق وقلت له: «عندما يأتيك مالكها سلمها له أعطيته أتعاب هذه العملية وبعضا من بضاعتي ليتاجر بها.

***

بعد أن أنهينا جميع أعمالنا بدأنا رحلة العودة الى الساحل. زرنا الساموا للسلام عليه في جو مفعم بالصداقة. وبالرغم من أنه رفض مقابلتي الا أنه قابل أقاربي. وصلنا أورونجو واظهر ناسها استقبالا حسنا لنا كما قاموا بحمل العاج الخاص بي الى مامبوي Mambwe. هنا تركت أقاربي ذاهبا الى رويمبا بحثا عن أخي محمد بن مسعود. عرض علي أهل رويمبا رجالا لحمل العاج الى حدود مامبوي وهكذا كانوا متعاونين معي لأنني قمت بالتصدي للساموا اذ لم يستطع أحد مقاومته من قبل فكان الساموا وكاذيمبي Cazembe يتقاسمان السيطرة على المنطقة. ولكل هذا قام سكان مامبوي بنقل العاج الى نياكا Nyika ومنها حمله رجال هذه المنطقة الأخيرة الى أوسافا Usafa وأوروري. عندما وصلنا الى هذه النقطة البعيدة أخذنا استراحة قصيرة لبعض الوقت. كانت الزعامة في هذا الزمان في يد مريري Merere - واحد من الزعماء الأقوياء يقر له بذلك Hehe زعيم أوبينا Ubena وزعيم مانتيجويرا Mtangwira. كانت علاقتنا به علاقة مودة خالية من أية شائبة.

***

حال وصولنا أوروري لم نجد كفايتنا من الحمالين للذهاب الى الساحل لذا فقد رأيت الذهاب إلا أنه من الأصوب التوجه الى تابورة لجلب حمالين من قبيلة نياموزي Nyamwezi وتركت العاج في عهدة أقاربي. للأسف لم أجد والدي محمد بن جمعة بتابورة فقد كان مسافرا الى كاذيندي Kavende كما أن جميع عرب تابورة كانوا خارجها في محاربة مكازيوي. لم آت هنا منذ خروجي من أوميانيامبي Unyanyembe الى الساحل، هذه المرة أتيت لزيارة والدي. لم يبق أحد عدا سعود بن سعيد بن ماجد المعمري - أخ سيف بن سعيد - الذي سأل عني أثناء ذهابي الى المكان الذي يقطنه والدي حيث وجدت زوجته كاروندي بنت الزعيم فوندي كيرا - التي صارت امرأة يافعة - ولم تجعل لي فرصة لمغادرة المنزل الا بعد الحاح شديد مني.

في اليوم الثاني عاد جميع العرب الذين كانوا في حملة ضد ميكازيوي وقد خسروا أحد قادتهم وهو سليمان بن راشد المنذري مما أحزنهم حزنا شديدا. لقد التقيت الكثير من أقاربي بعد فراق طويل دام شهرين الا أنني لم التق بوالدي بعد وليست هناك بوادر تشي بقرب وصوله. لذا فبعد أن جمعت ما أريد من الحمالين عدت الى أوروري بصحبة سعود بن سعيد بن ماجد المنذري الذي كان - مع أتباعه - يحملون بضائع الى نياموانجا Nyamwaga وروومبا Ruemba وأورونجو Urangu. لقد أكسبتني هذه الصحبة واحدا من أعز أصدقائي حيث كنا سويا مدة ستة عشر يوما قبل أن أتوجه الى الساحل لقد افترقنا عند نجورورو Ngururero اذ توجه المنذري الى مقصده بينما توجهت أنا الى أوروري.

***

أما من ناحية عملي في ساحل مريمه فقد عهدت به الى واحد من قبيلة امبوماجي Mbwamaji وهي تقدر بستة آلاف دولار خسر أكثرها وما بقي معه لا يصل ستة فرسيلات من العاج بل وجاريتين اشتراهما بعشرين فرسيلة من العاج لا تستحقان القيمة المدفوعة فيهما. غضبت عليه غضبا شديدا ولم أدر ماذا أصنع به فسجنته أربعة أيام ثم أطلقت سراحه وقلت له: «من يضرب نفسه لا يبكي (وأنا ضربت نفسي لائتماني أمثالك على بضاعتي). كما أن أموال أخي محمد بن مسعود والتي تقدر بستة آلاف دولار كانت في قبضة أحد وكلائه اسمه مادي بن بكر فاكي Maddi bin Bakarfaki - والذي مات لاحقا مجدورا - لقد أضاع هذا الوكيل الكثير من تلك الأموال. بعودتي من أوروري قادما من تابورة نزلنا مباشرة الى الساحل.

***

دخلنا دارالسلام في ٢٢ رمضان ونمنا ليلتنا في متوني مانجارا Mtoni Mangara وفي الصباح توجهنا الى المدينة حاملين كميات عظيمة من العاج. كانت دارالسلام آنذاك

★ كاتب من سلطنة عمان.

غاصة بالقادمين من زنجبار من عرب وبانيان وهنود (المسلمين تميزا لهم عن البانيان)وبها أيضا أوروبيون من لامو Lamu وممباسا Mombasa وعرب آخرون من بيمبا (المعروفة بالجزيرة الخضراء) وبعض الأفارقة من أقاصي ساحل مريمه بالاضافة الى السفراء ورجال الأعمال من كل حدب وصوب. وحتى السيد ماجد - شخصيا - كان هناك لأنه يريد الاقامة في وسط البلاد (التحديد اضافة من المترجم الانجليزي) . لم تصل أية شاحنة حتى ذلك الوقت فكانت قافلتي أولى القوافل.

كان الصخب عاليا والفرحة عارمة بين التجار الأثرياء الذين اقترضت منهم نقودا فيما مضى، كانوا يملأون المكان. رأينا الذهاب الى زنجبار ولكن السيد لم يدعني (اذهب وحدي) بل أمرني أن أعطي التجار حقوقهم من العاج حتى يمكنهم المغادرة ومن ثم علي أن أنتظره لنرحل سويا بعد عيد الفطر. مكثنا حتى انقضى عيد الفطر فسافر السيد على سفينة فرنسية وسافر سكرتيره الخاص سليمان بن علي الدرمكي على احدى سفن السيد الصغيرة أما بعض رجاله الآخرين وجميع العرب والبانيان والذين جاءوا من لامو وممباسا وعرب الجزيرة الخضراء فقد ركبنا واحدا من مراكب السيد ماجد الواسعة وصل السيد أولا ومن ثم سكرتيره الخاص وأخيرا مركبنا.

***

مكثنا في زنجبار ستة أشهر . استدعاني السيد ماجد وسألني : «هل تنوي السفر؟» فأجبت بالايجاب فرد : «اذن خذ بضاعتك من ستلادا Setlada مسؤول الجمارك» . «جميل جدا» كان ردي يمتع مسؤول الجمارك الحالي بتقدير السيد ماجد الذي لا يرفض لـه طلبا. لم أكن أود أن استلم البضاعة بنفسي منهم اذ لا تعجبني طريقتهم البجحة في التعامل فهم يتصرفون باستعلاء كبير. لقد تعاملت مع الكثير من التجار وكان أكثر تعاملي مع نور محمد بن هرجي وابن سليمان وارث العدواني.

***

قررت بعد عام كامل القيام برحلة وذهبت الى راشد بن وارث العدواني ونور بن محمد وأخبرتهم أنني سوف أقوم برحلة تجارية ولا أريد أن أحصل على بضاعتي من تجار متعددين وأريدهم أن يزودوني بما احتاج . أجابوا أنه ليس لديهم البضاعة الكافية ولكنهم سألوني ألا أذهب الى البانيان وانهم سوف يكلمون السيد تاريا Taria الذي سيزودني بكل ما أريد . انتظرت طويلا ولم أجد منهم أي شيء كل ذلك والبنيان يبعثون إلي بالرسل لتجهيز بضاعتي. عندما أيقنت أنه لا فائدة ترجى منهم ذهبت الى ستلادا وأخبرته بعزمي على السفر فما كان منه إلا أن زودني بما يعادل خمسين ألف دولار.

***

حتى هذا الوقت لم أكن أملك أي عقار بزنجبار وليس لدي بيت ولا مزرعة كل ما حققته هو أني تزوجت ابنة سليمان بن عبدالله البرواني صاحبة الثروة الكبيرة في زنجبار ومسقط.

ذهبت بعد صلاة الجمعة الى البانيان لتحصيل بضاعتي فأخذت في ذلك اليوم ما يزيد على ستة آلاف دولار. عندما كان الرجال منشغلين بتحميل البضاعة رآهم وارث العدواني فسأل : لمن هذه البضاعة؟ أجابوه : أنها لحميد بن محمد. ذهب مباشرة الى توريا توبان وأخبره بما رأى فأمره الأخير أن يسير الى مكان اقامتي لاحضاري الى منزل الامريكيين بشنجاني Shangani.

***

ذهبت في الوقت المحدد فوجدته هناك حاضرا قبلي. سألني : «لماذا أخذت بضاعتك من البانيان؟ لقد قلت لوارث العدواني أن حميد يمكن أن يأخذ من البضاعة ما يريد» قلت له : لم يخبرني العدواني بذلك. قال : (على كل حال) أعد للبانيان بضاعتهم وخذ ما تشاء.

ذهبت الى التاجر البانيان وأخبرته أنني أتفقت مع أحد الأثرياء - ولم اسم أحدا - أن يزودني بما أريد، فرفض البانيان استرداد البضاعة فبعثت اليه الأخ جمعة بن سيف بن جمعة بالبضاعة فلم يوافق أيضا فاقترح جمعه ان أزيد البانيان أربعة آلاف ليكون مجموع ما للبانيان عشرة آلاف دولار فرضيت بذلك.

ومع الجمعة الثانية كانت البضاعة الجديدة جاهزة للشحن. هذه هي المرة الأولى التي يجهز فيها تاريا قافلة تجارية. أخذت كميات كبيرة من البضاعة - كما أريد - وأرسلتها الى موكي كانجي هانسراج الهندي Mukoi Kanji Hansraj el Hindi ومعها الحمالون ومؤونهم لأن الكميات كانت ضخمة جدا . عندما بلغت الحمولات عدد ٢٠٠ ذهبوا مباشرة بها الى تابورة لتسلم الى والدي باوتورو.

***

لقد اشتريت كميات عظيمة من البارود وأخذتها الى منانزموجا Mnazmimoja أولا ومن ثم الى باغاني Baghani حيث أقيم . كانت قيمة خمسة وعشرين رطلا من البارود الانجليزي تساوي ثلاثة وثلاثة أرباع الدولار بسعر ذلك الوقت وبلغ ما في حوزتي منه ما يعادل خمسة آلاف دولار . بعد عشرة أيام أخذتها للشحن في باجمويو Bagamoy. بعض البارود كان قد حمل من قبل.

***

بعد شهر من تحميل البارود وفي حوالي الساعة التاسعة مساء جاءني أحدهم واستدعاني فنزلت إليه من الطابق الثاني. نزلت لأجد سليمان بن سعيد بن سليمان البرواني وسيف بن غفيل اللذين أخبراني أن الشيخ سليمان بن علي يدعوني لملاقاته. ذهبت إليه فسألني : «ألست أنت الذي حمل البارود من أمام القنصلية؟ اعترفت بذلك . قال : «هل أنت مجنون؟» أجبته : «لدي أسبابي لعمل ذلك» . قال : «ألم تعلم أنه ممنوع شحن البارود في المدينة؟» ادعيت أنني لا أعرف هذا المنع فقد قضيت مدة طويلة خارج زنجبار في أسفار طويلة. واصلوا استجوابهم قائلين : «لماذا تحفظ البارود داخل منزلك؟ ألا تعلم أنه من أراد بارودا فعليه أن يحمله الى مركبه من كيزينجو Kizingo ويغادر من هناك؟ لا يمكن أن يدخل البارود الى المدينة مطلقا» كررت بأنني لا أعرف كل ذلك فأمروني بالعودة في اليوم الثاني.

عدت الى منامي وذهبت إليهم في اليوم الثاني حوالي الساعة العاشرة . قيل لي أن السيد ماجد أمر بسجني مدة شهر كامل أو أن أدفع القيمة الكاملة للبارود. فأجبت أنني أوثر الدفع على السجن. «ما قيمة ما عندك؟» أعتقد أنه يزيد على أربعة آلاف ولكنني أفضل الدفع على السجن ولو لمدة يوم واحد (أخبرت فيما بعد) أن السيد ماجد لا يعرف شيئا عما حدث وهذه جميعها أعمال القنصل وأنه من الأفضل أن أبقى في السجن عدة أيام فقط لارضائهم. وافقت على ذلك وحصلت على غرفة جيدة وكان عبيدي يخدمونني حتى الاماء كان مسموحا لهن يبتن معي. دخلت السجن قبيل المغرب ونمت الليلة الثانية وغادرت في اليوم الثاني.

***

بقيت مدة عشرين يوما ثم ذهبت الى باجامويو لاخلي كل الحمولة هناك وواصلت مسيري. كان المتبقي من الحمولة يساوي ٣٠٠ والحمالون على أهبة الاستعداد. خلفت ورائي أخي وكلفته بأن يرعى أعمالي الى عودتي بعد السلام على السيد ماجد في دار السلام. كانت رحلتي موفقة وأمرت أخي أن يتقدم وينتظرني في كويري Kwere لأنني سوف أذهب الى زنجبار لوداع تاريا. تحرك أخي على مهل . وفي زنجبار بقيت مدة ستة عشر يوما لحضور زواج أولاد راشد العدواني حيث ألح علي تاريا للبقاء. أخيرا استطعت الذهاب الى باجامويو ومنها الى كويري ولم ألحق بأخي الذي انتظرني لعدة أيام.

***

تبعته والتقينا في أوساجارا Usagara ، ذهبنا سويا حتى حدود أوجوجو Ugogo حيث تفشى وباء الكوليرا . وراءنا قافلة عبدالخير خادم حمد بن راشد بن سلوم الخنجري

وسيف بن سعد والي تابورة. وفي زيارته الأولى. وناصر بن حمد المسروري، وفي زيارته الأولى أيضا حاملا بعض البضاعة، عبدالخير — من جانب آخر - يحمل بضاعة عظيمة تخص سيده المقيم في تابورة. واصلوا جميعا المشوار عبر طريق ميزانزا Mizanza.

***

أخذنا الطريق الرئيسي ولكن المؤونة التي اشتريناها من أوسوجارا أوشكت على الانتهاء ولم نجد مؤونة في أوجوجو ولا في أي قرية من القرى التي مررنا بها. كنا في أشد الحاجة ورجالنا يتساقطون كل يوم. عندما وصلنا آخر قرية باوجوجو كان طريقها مقطوعا بالمحاربين الذين قالوا لنا إننا ممنوعون من دخول القرية. وقالوا: «عودوا مستديرين حول القرية عبر الأدغال لتبلغوا مجوندا مكالي Mgunda Mkali، عودوا القهقرى واذا ما دخلتم القرية فسوف نفتك بكم». وبما انه أخي الأكبر سألته: «بماذا تشير يا محمد»، فقال: «الرأي رأيك»، قلت له «اذا ذهبنا عبر غابات مجوندا مكالي فإننا رحلة أحد عشر يوما وليس لدينا سوى اليسير من الطعام وقد نهلك بالطاعون والمجاعة، لندخل القرية بالقوة فإذا ابتدأونا فسوف نرد عليهم»، فوافقني على ذلك.

قررنا أن ندخل بالقوة عندها قال المحاربون: «ابقوا حيث أنتم وسوف نذهب لنستطلع رأي الزعيم». قلنا لهم اذهبوا الى الزعيم وبقينا ننتظر مدة ساعة ثم عادوا ليسمحوا لنا بأن نعسكر على النهر ولم يصرحوا لنا بدخول القرية أما طعامنا فسوف يحضر لنا، ولكنه يتوجب علينا المغادرة بعد يومين اثنين، نزلنا على النهر الذي كان منحسرا وقربنا بعض الآبار التي استقينا منها. مكثنا يومين وخسرنا الكثير من الرجال، وكان الوباء متفشيا.

رحلنا في الظلام لنبلغ قرية أخرى يتزعمها كينجي Kinje. مات في تلك الليلة أكثر من سبعة من رجالنا. نظرنا في حجم البضاعة التي معنا ورأينا أن ندفن بعضا منها، دفنا ما معنا من خرز وأساور ورصاص وطلقات ومجموعة من السلاسل ومدفعين كنت قد جلبتهما معي. أبقينا ما لا يمكن دفنه والسكر والبارود. غادرنا في الصباح الباكر لنصل بعد أقل من أربع ساعات الى حدود مجوندا مكالي Mgunda Mkali. أخذنا استراحة مدتها أربع ساعات مات خلالها ستة من الرجال. غادرنا الساعة الثانية صباحا ثم توقفنا في الأدغال بعد مسير قصير.

***

وصلنا تورا Tora وقابلنا ناصر بن مسعود أبوأحمد حيث كان مقيما هناك. وهو صديق لحمد بن راشد بن سالمين الخنجري. ويبدو أن خادمه عبدالخير الذي كان يقود القافلة قد توفي وجميع الحمولة تشتتت خلال الطريق، ولم يبق حيا من تلك القافلة سوى ثلاثة أشخاص رأينا منهم ناصر بن حمد المسروري والوالي سيف بن سعد وكانا بحالة مزرية. كنا أكثر حظا فلم يبلغ عدد الهلكى الربع من حملتنا. أضف الى ذلك أننا الوحيدون الذين وصلوا بسلام بين القوافل اللاحقة.

***

عندما بلغنا روبجا Rubuga قدم والدي محمد بن جمعة لملاقاتنا ومعه بعض الأقارب كانت هذه المرة الأولى التي أراه خلالها بعد عودتي الى أوروا متوجها الى الساحل بعد حرب منيواسيري كنت عائدا آنذاك بلا بضاعة ولا سمعة. مضت سنوات عديدة لم أره خلالها.

غادرنا روبجا متوجهين الى تابورة لنصل الى قريتنا أوتورو Ituru، توفيت في هذا الزمن كاروندي ابنة فوندي كيرا وطلب ميكازيوا من والدي ان يتزوج ابنته ولكن والدي رفض هذا العرض لأنه يريد الزواج من الابنة الأخرى لفوندي كيرا واسمها نياسو Nyaso. استاء ميكازيوا من ذلك لأنه لا يريد أحد امن أبناء أخيه فهو على غير وفاق معهم. لم يبد أي اعتراض قوي وتزوج والدي ابنة فوندي كيرا التي كانت في عمر كاروندي. وجميع الأملاك - البشر والأشياء المملوكة - في أوتورو الخاصة بكاروندي ونياسو أصبحت في ملك والدي.

***

أقمنا في أوتورو أربعة عشر يوما، وفي أحد الأيام مر بجوارنا فيل فخرج إليه رجالي وقتلوه واقتلعوا منه العاج الذي وزناه فبلغ ١٨٠ رطلا. بعث إلينا الزعيم ميكازيوي والوالي سيف بن سليمان اللمكي آمرين بتسليم العاج إليهما. فأجبت أن العاج يخصني ولن أتخلى عنه، هنا نشأ سوء التفاهم بيننا وأصبحت الحرب قاب قوسين، هم مصرون على أخذه وأنا مصر على الاحتفاظ به قال والدي: «انهم لن يتركونا»، أعلن الزعيم والوالي حربنا وكنا على اتم الاستعداد لهم.

***

وفي يوم المنازلة بيننا داهمهم نجوني مافيتي Ngoni Makiti. لم يخض عرب تابورة حربا قبل هذه الواقعة وهذه هي الأولى هذه السنة. برز نجوني من جانب نجومبي Ngombe، جاء تلبية لطلب مشاما Mshama، ابن أخ ميكازيوي الطامع في زعامة تابورة بدلا من عمه كما ينوي قتله أيضا. ان تفجر هذه الحرب جعل الزعيم ميكازيوي والوالي بن سليمان مأخوذين بهذه المباغتة وفي أمس الحاجة الى مساعدتنا. أرسلوا إلينا بخبر بروز نجوني وان مجموعة من مناصريهم من كويهري Kwihare، يقودهم عبدالله بن نصيب قد توجهوا لملاقاتهم. أرسلنا الى بعض مناصرينا في تابورة أن يأتونا بأقصى سرعة ممكنة. قرعنا طبول الحرب وغادرنا مباشرة الى كويهري - على مسافة قصيرة من أوتورو - وبعد ساعتين وجدنا الوالي سعيد بن سالم (هكذا في الأصل السواحلي أيضا) والزعيم ميكازيوي اللذين أخبرانا أن نسرع لنجدة عبدالله بن نصيب، لحقنا بعبدالله في نجومي وهو في حال لا يحسد عليه فقد أحاطوا به وقتلوا من جيشه خمسين من شباب العبيد وأكثر من ١٠٠ من الاوغنديين الذين أرسلهم الزعيم موتيسا Mutesa لمناصرة الشيخ بن نصيب الموتاني لأن موتيسا كان قد بعث اليه بحوائج من السيد ماجد الى (حيث يقيم في) أوغندا. كان موتيسا قد أحضر كميات عظيمة من العاج لارسالها الى السيد ماجد كما بعث الى الشيخ ابن نصيب لينال هداياه. وعند وصولنا وجدنا ان الجميع قد قتل وقد أخذ ناجوني جميع الماشية.

***

في طريق العودة لقينا بعض المحاربين من تابورة وعبدالله بن نصيب فقلنا لهم: «لنلحق بهم» (ناجوني). فلم يرد علينا أحد، لقد تجاهلنا هؤلاء الناس وكأننا بهائم. قلت: «اذهبوا. سوف نلحق بهم بأنفسنا». بدأ الناس يعودون الى كواهيري وأهالي تابورة عادوا الى بلادهم بينما انشغلنا بوضع خطط المطاردة مع وصولنا الى كواهيري. التقوا جميعا معا وذهبنا حتى بلغنا مسانجي Msange - أعالي نجومبي - هنا غير آخرون آراءهم وعادوا بينما تابعت تقدمي ومعي سعيد بن حبيب العفيفي الى مفوتو Mfuto حيث يسكن سليمان بن صالح النبهاني - واحد من أقاربي - هنا كانت حدود أونيانيامبي Unyanyembe. نمنا ليلة واحدة قبل مطاردة ناجواني على ضفاف نهر نجومبي، ولكنهم كانوا قد عبروه. (عدلنا عن خطتنا) وعدنا الى أوتورا.

***

أعددنا أنفسنا للذهاب الى أوتوا وروبمبا ولكن أهالي تابورة لم يتركوا لنا هذا الخيار قالوا: «ترقبوا الحرب فعندما يهدأ الجميع سوف يعود ناجومني». جميع الموجودين من العرب وال «نياموبزي» مضطربون فليس لديهم خبرة بالحرب. بقينا شهرين ولم تظهر أي بوادر لناجومني. أرسلنا جمعة بن سيف على رأس قافلة الى أوتوا بينما بقينا شهر آخر فلم تبد أي بوادر للحرب هنا غادر أخي ومعه كثير من الرجال والبضاعة. ولم يبق سواي وسعيد بن علي بن منصور الهنائي وقليل من الحمولة فأكثرها سبق مع أخي. بعثنا الى البضاعة - من الخرز والعقود - الموجودة في أوجوجو فجيء بها وكان الفرق بين ستة الى ثمانية جنيهات للفرسيلة الواحدة مقارنة بقيمتها عندما دفنت في الرمال.

***

وجدنا أن المدة قد طالت منذ أن بعثنا ببضاعتنا فأخبرنا أهل تابورة بعزمنا وحاولوا اثناءنا عن الرحيل في انتظار الحرب فلم نخضع وتركنا معهم عددا من الرجال - العدد الأكبر من رجالنا غادر مع محمد بن مسعود وجمعة بن سيف - هم سعيد بن علي الهنائي وسعيد بن سليمان المغيري وعبدالله بن حمد بن سعيد البوسعيدي وعلي بن محمد الهنائي ومعهم عدد من الشباب من ساحل مريمه - حوالي خمسة عشر - بالاضافة الى سليمان بن سيف الاسماعيلي. بلغنا أوجالا Ugalla القريبة من أوكونونجو Ukonongo أرض الزعيم ريوفا Riova - المتمتع بقوة شخصية ونفوذ - وهو الأخ الأصغر للزعيم الحقيقي تاكا Taka. كان ريوفا متعجرفا وغادرا (في تعامله). أقام لنا معسكرا خارج المدينة في موقع يبعد خمس عشرة دقيقة مشيا والمعسكر قرب مجموعة من آبار الارتواء.

***

حينما تغادر أوجالا متوجها الى أوكونونجو أرض الأسد فلن تجد أية قرية في طريقك. الأسد هذا أخ الزعيم الراحل لتابورة منيواسيرا. فمع وفاة فوندي كيرا صارت الزعامة لمنيواسيرا حتى تمرد فعزلناه وجعلنا مكانه ميكازيوي. وبوفاة الأخير - مات في نجوجو - فر الأسد الى أوكونونجو Ukonongo موهما السكان انه أصبح هو الزعيم.

***

ولما وصلنا أرض الأسد رأينا أن نشتري لرجالنا كميات كثيرة من الطعام تكفي لمدة ستة الى سبعة أيام لأن المؤونة غالية حتى هنا في أرض الأسد. اشترط علينا الزعيم أن ندفع له خمس بقرات و١٠٠ قطعة من الثياب حتى يصرح لنا بشراء ما نريد. فأعطيناه ما طلب واشترينا كميات عظيمة من الذرة المطحونة من العديد من القرى المجاورة وحتى من قرية الزعيم نفسه التي كانت محكمة التحصين بخندق يحيط بها.

***

في الصباح بعث ريوفا أحد رجاله يدعونا لمقابلته في قريته. حوالي الساعة التاسعة صباحا قمت ومعي خمسة عشر رجلا متسلحين بالبنادق المشحونة والرصاص الاضافي. وفجأة وجدنا في الطريق واحدا من صغار عبيدنا اسمه ياقوت وهو رقيق لعلي بن محمد بن علي الهنائي قال لنا أنه أعتدي عليه وبعثر بما معه من ذرة دون أي سبب. قلت له: «لا تعمل من هذا قضية كبيرة وسوف أعطيك ذرة بدلا. أنت تعرف أننا دفعنا الكثير لهذا الزعيم المتمرد ولا نريد اثارته. انه عدواني وحتى ميرامبو Miramo لم يقو على مناوشته لما مر هنا». اقتنع ياقوت بما قلت وقبل أن ينتظرنا حتى نعود ونعطيه نصيبه من الذرة وتوجه الى المعسكر بينما تابعنا سيرنا لملاقاة الزعيم. دخلنا قريته وسألنا عنه فأخذونا الى منزله. اقترح الزعيم علينا الذهاب الى حيث تسكن زوجته الأساسية حيث دخل وبقينا ننتظره. فجأة ظهر الغلام، الذي بعثرت ذرته، ثانية وهو متمنطق سلاحه. ناديته وضربته سبعة سياط وما هي إلا لحظة صغيرة حتى تجمع السكان وهم يصرخون: «ذلك الغلام صاحب الذرة سلخ نفسه وهو ينوي حربنا فلنحاربه إذن» ولم يكمل المتحدث كلامه حتى فتح علينا الرصاص والسهام. حاول الزعيم أن يتخلص من هذا الموقف فلم يستطع بينما الرصاص والسهام لاتزال منهمرة علينا. مسكته وقلت له: اصرخ في رجالك أن يتوقفوا. وجدت أننا أمام موت محقق فأمرت باطلاق النار عليه، تركته وكان متأثرا بطلقة في ظهره فسقط طريحا.

***

عندما رأوا سقوط زعيمهم هربوا في كل اتجاه حتى لم يبق شخص واحد. والواقع أن القرية كلها كانت مخمورة بجعة الذرة. لزمنا الحذر الشديد فالقرية شاسعة وتتكون من عدة مناطق. ذهبنا الى البوابة الرئيسية للقرية وهي التي دخلنا منها عند مجيئنا كما أنها مقابلة لمعسكرنا، علما أن للقرية ستة أبواب.

بحثنا عن اثنين من رجالنا لم نجدهما وغلب على ظننا انهما قتلا. وقفنا خارج البوابة مقابلين الطريق المتجهة الى معسكرنا وفجأة رأينا علمنا يرفرف مرفوعا بأيدي رجالنا. سألنا سالم بن سيف الاسماعيلي وسليمان وكوروجو Garojeo - رجل من لوني - فيما اذا كانوا قد وصلوا الى المعسكر، فأجابوا أنهم جاءوا بست أسيرات وانهن وراءهن في الطريق.

***

توجهنا سويا الى القرية ولم نجد هناك رجلا واحدا بل ما يبلغ ٦٠٠ امرأة معهن من البضاعة والعاج ما يقارب عشرين حمولة وقيمتها ستة وعشرون فرسيلة. رأينا واحدة من جوارينا قتلت ضربا وزوجها أحد عبيدي الخصوصيين يلقب ببانجورا Bangura - ومعناها الأسد - وكان من الشجاعة بمكان. عندما حضر ورأى مقتل زوجته قال: «عندما تحين ساعة الحرب فسأكون أول المسارعين الى الموت».

بعثنا بعض الرجال للبحث عن سعيد بن علي بن منصور الهنائي وعن بقية رجالنا وبضاعتنا داخل هذه القرية المندحرة، عادوا بسلام، الرجال والبضاعة ولكن الحمالين من قبيلة نياموزيي لم يعودوا ومعهم بعض عبيدنا. يبلغ عدد القرى المجاورة لهذه القرية حوالي الـ ١٠٠. بعد أنتظار قصير عاد بين خمسة عشر الى عشرين من الحمالين. خرجت بنفسي (في صباح اليوم التالي) للبحث في القرى المجاورة ومع حلول الظهر كنت قد جمعت كل من تفرق (من الحمالين) في القرى القريبة. لم نجد أحدا من السكان في تلك القرى بل وجدنا حمالينا وبعض عبيدنا، رأينا سبعة منهم قد لاقوا حتفهم وأربعة عادوا معنا مثخنين بجراحهم. ستون آخرون لم يعودوا بعد وكانت وجهة نظرنا انهم لم يقتلوا ولو كانوا مقتولين لكنا وجدنا جثثهم والأغب انهم عادوا الى تابورة.

***

وصلنا أوجالا Ugalla حيث لا تبعد تابورة عن القاصد مسيرة خمسة أيام أو أقل ولكننا لم نكن قادرين على مفارقة موقعنا لعدم كفاية الحمالين لنقل بضاعتنا العظيمة. مكثنا هنا وقررنا محاربة أخ الزعيم تاكا ولكن وبعد أن كنا على أهبة الاستعداد للتحرك اليه قال سعيد بن علي: «ليس من الحكمة أن تهجموا تاركين كل بضاعتكم في رعاية شخصي الوحيد فقد يحدث هجوم معاكس. ثم أن السلاح الذي معكم لا يزيد على ١٠٠ بندقية». (عدلنا عن رأينا) وبقينا هنا سبعة أيام وفي فجر اليوم الثامن كانت طلائع هجوم بدأت في الظهور من قبل سكان واجالا وواكونونجو Wakonongo. فأسرع بانجورا - مدفوعا للثأر من قتلة زوجته - بمفرده فعاجلوه بالموت. وكانت المواجهة كما توقع سعيد بن علي الذي ظل بالداخل، فحاربناهم حتى كسرنا شوكتهم فعادوا القهقرى. أردنا الرحيل (بعد المعركة مباشرة) ولكن الباقين من نياموزيي وبعض عبيدنا تأخروا مدة أربع ساعات. قتل من الأعداء حوالي سبعين بينما لم تزد خسائرنا على أربعة قتلى وستة جرحى. الآن عادت قواتنا جميعها.

***

عقب أربعة أيام ظهر لنا مجموعة من الناس اعتقدنا في البداية أنهم سيهاجموننا. ظهروا لنا جليا وكانوا حوالي خمسين، عشرون من البلوش وثلاثون من العبيد جاءوا من تابورة برسالة من الوالي سعيد بن سالم اللمكي والشيخ ابن نصيب - رسول السيد ماجد بن سعيد الى أوغندا - كان ابن نصيب أوسع نفوذا حتى من الوالي نفسه الذي لا يقطع امرا دون مشورته. كما كانوا يحملون رسالة من والدي محمد بن جمعة يخبرنا أنه سمع عن حربنا اذ أخبره الحمالون بذلك وأن الزعيم تاكا قصدهم طالبا الحماية وملحا على احلال السلام وان ننسى العداوات القديمة، كان الزعيم خائفا من العودة الى قريته التي تركناها له. (وفي نهاية رسالتهم) ذكروا أنهم في طريقهم إلينا.

---

* نشرت الحلقة الأولى لهذه السيرة في العدد السابق لمجلة (نزوى) ع ١٨، ابريل ١٩٩٩ وقد تضمنت بدايات المرجبي في عالم التجارة ودور والده في تشجيعه على المضي في هذا الدرب بالاضافة الى صراعه مع بعض الزعماء الافارقة على العاج وكان أكثرها اثارة هو صراعه مع الساموا.

كل ما في الأمر

محمود الريماوي*

ليس بتردد ولا إقدام، لا بقوة ولا بضعف، لا تأخذ الحياة.. لا تأخذها، أعطها كل شيء ولن تفقد شيئا.

**

كثيرون وقعوا في الشرك.. في المهلكة. اندفعوا كجوعى الى وليمة ولم يعودوا.

**

الحياة .. هذه التي نهتف لها سرا وعلانية في الصبح والعشية، تعمل سرا لحساب شقيقها الأكبر: الموت.

**

بسؤاله : ما الذي ترومه من الحياة؟ ضحك هازئا: أنا؟! وقال إن السؤال الأصح: ما الذي تريده هي مني.

**

يموت كل ليلة في النوم وتجرحه ساعة اليقظة كل يوم.

**

ما أقل وفاءها. فالحياة ـ يقول ـ مدينة له بالكثير، ولا تسدد شيئا من المستحقات.

**

.. حتى أن حياته، استمراره بالبقاء «على قيد الحياة» هو من قبيل المجاملة لها، للحياة التي تنكر الجميل.

**

الحياة مطار يستقبل على مدار الساعة المواليد القادمين والموتى المغادرين. ولكم تمنى ألا يكون بين هؤلاء أو أولئك. أن يكون محض موظف في المطار، فلا يحشر مع القادمين أو المغادرين.

**

لن يموت . زعم أنه لن يموت. وقد دافع عن جنونه بالقول: كل ما في الأمر أني سأعود من حيث أتيت قبل مولدي.

**

الموت مستقبل الحياة. الأبدية مستقبل الموت.

**

بعضهم بعض العدميين المحترفين شحاذون متقنعون «على قارعة الحياة».

**

الحياة عضوية بأكثر مما هو المثقف عضوي.

**

الحياة هي الوظيفة الوحيدة الناقة التي لا يملك صاحبها خروجا عليها، إلا إذا خرج من جلده.

**

لحظات الهناء العابرة جد ضرورية بل عظيمة الفائدة، لتبيان ما هو مقيم وثابت مما لا يسر الخاطر.

**

«دقات قلب المرء قائلة له..» أنها سوف تتوقف.

**

الخلود سلاح جيد.. عيبه أنه تكتيكي ، يجب تطويره.

**

يعيش قليلا ويموت كثيرا.

**

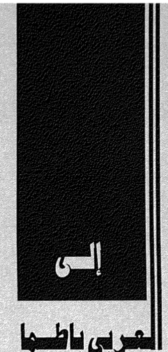
الحياة تتوسط موتين.

**

يا لها من مأكلة: الحشرة أكلتها الوردة، الوردة أكلها الخروف، الخروف أكله الانسان، الانسان أكله الموت.

* كاتب من فلسطين.

تخطيط : محمد زمراوي-السودان.



إلى العربي باطما

زيــــــاد علي *

يا العربي الجميل المخادع يا الماء ليس أجمل من مجهول يشده شيء إليك.. هل نقول الرحيل أم...؟ لست أدري ما يشدني الى نصك الابداعي الحميمي «الرحيل» الذي خفت من الاقتراب منه في البداية متوهما أن الموت قد سبقني.

وعشت من بعد رحيلك الذي عذبني. رحيل توهمته وغمرتني السعادة وأن أراه يرحل لوحده.

وكان لي الضحك من خوفي فهذا الصديق كان أكبر من وهمي وكانت إرادة الحياة في داخله الأقوى.

**

أما صورتك على غلاف كتابك «السيرة الذاتية» فقد أشعرتني بأن المسافة بينك وبين القلب ليست أبعد مما توقعت بل زاد في قربها صديق لي يشبهها ـ تماما عندما كان بجبل جلعاد ـ حينما كانت الجبال جبالا ـ ولكن مدينة الضباب ـ لندن ـ ـ سرقت يا صاحبي من صاحبي شعره وقيافته ومشيته وهدوءه وأيضا بداوته المحببة ورسمته على ـ الموضة ـ فالتقينا بعد قبرص مرة أخرى بالدار البيضاء ولم أجد الاجابة عن سؤالي:

ما الذي تغير في صاحبي؟

وهل ما أزال يحن الى الجلسات التي جمعتنا في بارات نيقوسيا.. وضحكات ـ جين ـ التي تمنحها دون مقابل لجميع الزبائن.

كانت أيام (تيك أوف ذا تاون)

وما أدراك ما هي الأيام.

ورأيت ما رأيت ولم أر صاحبي فأسقطت تلك الأيام مثلما هي أسقطتني.

**

يا العربي يا أخي المطرز أيامه بالخوف واللاخوف بالحزن الشيعي المتجذر والذي ينخر عظام الأيام الماضية والحاضرة والقادمة أيضا.. الخوف المرقش بالحزن والفرح الدامي والجروح السرية، والحب الذي لم تعد النفس تتوق إليه.

**

الحياة جميلة يا صاحبي

يا العربي ـ هذا ما يقوله ناظم حكمت ـ

إنك لاتخاف الاقتراب من الموت..

ولكنه يحاذر الاقتراب منك حتى لا يخسر الجولة، وأنت على ما أنت عليه من التيقظ.

يعرف أنه سيهزم وسيموت بالمجان وأكثر من مرة، ذلك لأنك ستحرمه لذة الخديعة وتقطع عليه دروب المباغتة.

ولأنك تترصده كذئب البوادي، ويعرف أنك لم ولن تنكسر يا المخادع الأمين يا من سرقت موتك من الموت.

وضحكت عليه حينا بالدعاء، وأحيانا بأشياء أخرى، وكانت الكتابة حريتك المسمومة كخنجر معقوف يراوح بين الداخل والخارج.

وكنت محترفا في لعبة السرقة التي وفقنا فيها مرات مع أنصاف النساء.

ولكنك وفقت في أن تسرق الموت الساذج الذي يخشى المواجهة ويسلك الطريق الملتوي وأغبطك على النص الجميل ـ الرحيل ـ.

**

أقايضك موتك مقابل رحيلي ـ ولست بخاسر ـ موتك الذي يخشاك، والذي استطعت أن تدجنه العام الحاضر والماضي والقادم أيضا ساعدك الرب يا أخي، وأنت تعيش ما يعجز المرء عن تجربته أكثر من مرة.

يقول همنجواي، ما معناه قد يخسر الانسان.. ولكن لايهزم من الداخل كيف بالله سرقت رسالة حبيبة صديقك

★ كاتب من ليبيا.

حسن باحتراف جميل ياسيد نفسك.

**

لم نعد نتهافت على اغتصاب كل ما نريد، البعض منذور الى اللامكان، ومحطاتنا قد تحبل باللقاء .. وقد نكتفي بالسطور / من خلال سيرتك التي رصدتها ابداعا يحتاج الى الاقتراب منه عرفت عنك الكثير.

كانت روعتك في أنك جعلت العربي باطما قريبا من القلب.

وهذا أجمل ما في الابداع

ليست مسألة التقعر في اللغة

لا وليست الاحتراف الذي يقيس خطوط الطول والعرض ويرسم ما بداخلها ميتا.

ولا الاتكاء على المدارس المتعددة ولا المراهنة على التنظير

ولا وضع حساب للنقاد أولئك الأصدقاء الأعداء والذين يصرون على تنظيم الزهور وينسون الجثمان.

كل ما عدا النص العفوي بصدقه، وما فيه من عيوب جميلة وما يزخر به من دفء وصدق.

هذا ما كان رهانك.

الرواية يقتلها الاحتراف عندما يجرها الى الانحراف فيمل المتلقى الكلمات المرصوفة بشكل يحمل البشاعة مثل طرقات روما القديمة.

يا العربي المنذور للخوف واللا..

أيها السلس الناعم كالماء

المجنون الجميل بصدقه وطبيعته

العنيف كمياه هذا الشتاء، يا رب الرحيل الجبار

يا رفيق الحروف الضياء

وأه من عمر يطاردك الخوف فيه كظلك

وتنتصر عليه عندما يكون لكنفوشيوس حضوره

«لا يقهر الزمن إلا الكلمة والحجر،

والكلمة أطول عمرا».

**

يا رفيق الحروف الرحيل

للحروف صديق مبدع يدعى (عزيزنا سين) - طبعا هذا اسمه المستعار - يعشق الكتابة الساخرة، كان من جبابرتها وكانت كلماته كالعنقاء لا تموت إلا لتبعث من جديد كان أكبر من الجدار الصلد الذي يتحداه.

ولكنه كان أصغر من دمعة يتيم

عاش مطاردا لم يجد الوقت للزواج ولا للأطفال ولا للفرح، فقد شغلته السخرية من كل شيء عن كل شيء

كتب رسالة الى الموت

يطلب منه ألا يأتيه متسللا كاللصوص ولا مخادعا كالجبناء ولا غفلة دون أن يكون مستعدا له باللباس

الذي يليق بصديق

وأن يطرق بابه حتى يستيقظ له إن كان نائما ويستعد له وهو في كامل الرضا على النفس

كان تقريبا ينتظره دون وجل دون خوف كالرجال وما أقلهم.

وكان يترقبه كحب سماوي طقوسه تحتاج للتحدي والشموخ والمحبة.

هكذا إذن يا العربي

يلتقي الأصدقاء

وكان صاحبي يكتب ويكتب .. ويكتب ليستريح

ويستريح ليكتب

وكان الرهان من يمحو الآخر

وخسر الموت حضوره

وكانت الجولات لصالح المبدع الفنان

وعندما انتصر الموت لم يحقق ذلك بالضربة الفنية القاضية

ولا بالقاضية حتى

ولكنه انتصار الهزيمة - بالنقط - وصمد عزيز سين أطول مدة، وكتب ما لا يموت وانتصر سيد الكلمات الساخرة.

ولم يهزم سوى ذلك الجسد الذي سأم اللعبة.

يا العربي يا ولد (أمي) هذا ما تقوله حكاية شعبية من بلادي

«يا العربي ولد (أمي)

خفت - الغولة - تأكلني»

عندما سمعتك تلقى تحية الصباح على الورقة لا أدري لماذا كان حضور الصديق أمل دنقل قويا

عم صباحا أيها الصقر المجنح

عم صباحا قبل أن تصبح مثلي مستباحا

عم صباحا يا العربي

**

يا العربي باطما

ياناس الغيوان

يا سيد الرحيل

كان حضورك الابداعي أكبر من التعامل معه بلغة الأنبياء، الدجلة .. نصك لا يقبل أدوات التشريح يحتاج الى الرفق والى الاحساس بالانسان أولا وثانيا

وتوجته بخوفك الفطري

فأينما نولي وجوهنا فهناك وجه الخوف

وأينما نكون يدركنا.. الخوف

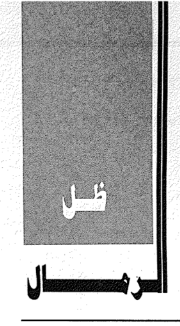
يطاردنا الخوف في كل لحظة،

وتحرسنا أعين المخبرين».

هذه الرسالة كان المفروض أن تسلم لك باليد يوم الجمعة ١٨-١-١٩٩٦ عندما كان هناك احتفاء بك بالرباط ولكن للرسول عذره، فأعادها حينما تعذر عليه تسليمها لك، ولأن كل الأشياء التي نتمكن من التعبير عنها بالكلمات ينتهي سرها.. تتبقى لنا براعم لحظات العجز عن توظيف الكلمة يا العربي يا خوي.

وتبقى الصداقة

ما دامت الأرض هي الأرض يا علي والوفاء.. وفاء.. نلتقي.



ظل الرمال

عبدالستار خليف *

لا تقتلني يا أبي..

لا تصوب بندقيتك العتيقة ، نحوي ، وتطلق النار علي!! إن قتلتني .. كأنما قتلت روحك معي . وتظل بقية عمرك ، يطاردك ذنبي وتتراءى لك صورتي ، ودمائي التي سالت على الرمل وشجرة السدر، التي ستشهد عليك، كما شهدت طفولتي .. وصباي وناقتي، وصوتك يأتيني من بعيد ، يا صابحة .. علي بالسلاح لقتل الذئاب ، حتى لا تهاجم القطيع.

جئت الآن تقتلني بنفس السلاح الذي كنت أحمله لك، لتدافع به عني وعنك، وعن المال الحلال!! لا تقتلني .. كيف تطاوعك نفسك ، ويدك على قتلي؟! كيف تقتل زهرة البراري ؟ المحببة الى قلبك، أفنيت عمرك في رعايتها وحمايتها من ذئاب الهضاب. حملتها على صدرك ، خوفا عليها من الأشواك والنباتات البرية اليابسة. والصحراء القاسية التي لا ترحم، أفنيت عمرك في تربيتي ، و.. وجئت الآن.. الآن، لتهدم كل ما فعلت «أكان كل ما فعلته من أجلي سرابا؟! حلما في عز الظهيرة ، مياه تتسرب في الرمال ، أحلامنا كلها تسربت بين حبات الرمال . حياتنا كلها تضيع في مسارب الرمل . ماذا سنأخذ من الرمال؟! حفرة صغيرة ننام فيها .. وتنهال فوقنا..

يا صابحة ..

أين أنت يا ابنتي؟

مازلت أسمع صياحك يتردد في البرية ، وأنا فوق شجرة السدر، فأبدأ في الهبوط.. يا صابحة ، يا جرادة الصحراء. أنت فوق السدرة ، طالما نصحتك بعدم الصعود عليها، حتى لا تسقطي وتصابي بالأذى ، للمرة الأخيرة، إن تركت القطيع وتسلقت الفروع، سأضربك ضربا مبرحا.. أعرف بأنك كنت تخيفني في الصغر، لأنك كنت تخاف علي من السقوط، وأعرف أنك لن تفكر في نزع شعرة واحدة من رأسي . كنت تحزن عندما تنغرس الأشواك البرية في بطن قدمي وتؤلمني . تغضب على التيس الكبير . عندما ينطحني ويطرحني أرضا. كنت تنهال عليه ضربا بالعصا، وتطلب مني الاحتراس منه!! صوتك الحنون أين اختفى؟! ، سمعتك ذات يوم ، وأنا عائدة من المراعي، تتحدث الى أمي ، قلت لها . لم يرزقنا الله بالبنين، لم يعطنا سواها. هي كل ما طلعنا به من هذه الصحراء. هي الابنة والابن والساعد القوي، فلن أزوجها في هذه السن الصغيرة.. لا أود أن تفارقني مبكرا يعز علي بعدها عن عيني طوال النهار . قالت الأم : زواج البنية ، سترة لها يا شيخ زاهر. فالى متى ستظل أمام عيني، الى أن يوارى جسدي في بحر رمال آل وهيبة!! فهل جئت الآن لتقتلني ، بعد هذا العمر الطويل ؟!

**

أعرف أنك لا ترغب في قتلي، ولكنهن .. حريمك يا أبي يردن قتلي والتخلص مني، كن يمنعن أمي من محاولاتها اليائسة لابعاد الأذى عني، شاهدتهن يقفن حاجزا بينها وبين اللحاق بي، حتى لا تسرع في اثرك. لانقاذي من بين يديك، وكأنما القوم بأكملهم ، يودون قتلي والخلاص مني! أعرف أنني بنت شيخهم، التي تمردت على تقاليدهم ، وكنت أعرف أن جزائي سيكون الموت، عبرة لغيري من النساء !! لكنني كنت دوما متمردة، أنسيت يوم أن قلت لي ، لا تبتعدي عن المرابض، حتى لا تهاجمك الذئاب يا ابنتي، ومع ذلك توغلت في بحر الرمال. وبقر الذئب بطن الشاة الحلوب، وأنا عائدة بالقطيع مع الغروب. صرخت وجريت نحو الديار، وخرج الجميع لمطاردة الذئب وإعادة الأغنام. يومها ربت علي بحنان لم أتوقعه وقلت: لا تخافي ، فداك الشاة وكل القطيع، أنا ليس لي أحد سواك، هذا الصوت البعيد ، الحنون ، أين اختفى الآن؟! أين دفنت هذا الصوت في الرمال ؟! وأين أحلامك في أن أكون عوضا لك عن الولد، الذكر، الذي سيحمل نسلك من بعدك ؟! وصوت أمي وهي تخفف عنك : يا شيخ زاهر ابنتنا تعوضنا خيرا عن الولد ، وها أنت قد ذهبت الشرق والغرب، ودخلت على غيري، ولم يرزقك الله سواها.. نعم يا أبي كنت تعتمد علي، من صغري في كل شيء. في المرعى والديار، في الرأي والمشورة، كنت أسابق الرجال .. في همومك وهموم القوم كنت تقول يا صابحة يا بنتي ، نعم الرأي أنت.. وهبك الله عقلا راجحا

*روائي مصري يقيم في السلطنة

ورأيا سديدا . هيه .. ليت الرجال على شاكلتك !! أنا رجلك يا أبي وساعدك وذراعك اليمنى. لكنك يا ابنتي في نظر القوم.. أنثى !! نعم، أنثى. ولكن القبيلة لم تعترف بأنني .. أنثى!! ، هربت . نعم هربت وجريت وراء نداء قلبي. كان دائما يتردد في صدري، هاجس أحس به.، والجميع هنا كانوا يعاملونني على أساس أنني ابن لك، وليس كبقية نساء القبيلة !! ألم تفكر في هذا يا أبي ، في احدى لياليك المقمرة وأنت تفترش الرمال وتحاول أن تعد النجوم ؟!. أفكر في ماذا يا صابحة ، الجميع يعرف أنك ابنتي!. لكنك حاولت اخفاء هذه الحقيقة بذرات الرمال وكانت أن جاءت الريح ، فكشفت عن كل شيء ، ولم تجد الرمال.

**

أغرورقت عيناك، من أثر ذرات الرمال. لا ، فأنا أعرفك لا تود أن تحطم تقاليد القبيلة ، لا تود أن يخرج أحد منها على عاداتنا القديمة. ولكن الطعنة جاءتني من أقرب الناس إلي ، وأحبهم على قلبي!! وأنا لا أقدر على تحملها، فالقوم يطالبونني أن أغسل عار القبيلة . كيف؟! كيف سترفع وجهك في بقية الرجال وانت شيخهم، كيف يأتمرون بأمرك ويسمعون كلمتك وينفذون تعليماتك ويستجيبون لنصائحك ، وابنتك .. أول من تمردت على عرف القبيلة. انها مأساتي يا ابنتي..

لماذا أصررت أنت على قتلي بيديك ولم تترك هذا الأمر لابن عمي لغسل العار كما أشار عليك الرجال؟ لماذا تتعذب معي؟ تلوث يدك بدمي!! تحمل ذنبي بقية عمرك، تطاردك السدرة كلما شاهدتها أو جلست تحت ظلها في ساعات المقيل. أنا لم استحق القتل أو الرجم... لماذا يا أبي ؟ لماذا تفعل بنفسك وبي كل هذا ؟ أخرجت على تقاليدكم. لقد أحببت هل الحب خروج على شريعة القبيلة ؟! وأنني استحق القتل لغسل العار، أي عار ؟! تودون محوه من مضارب الحي؟ . العار هو ما تحملونه في قلوبكم من كراهية وحقد وبغض!! العار هو أن تجتمعوا كلكم على رجمي، لأنني أحببت غريبا عن الديار.. انه يهواني ويريدني وأنا أريده.. ايقظ في داخلي أشياء ماتت ويبست منذ زمن بعيد. ابن عمي. لا يا أبي، لا أريد ابن عمي المفروض علي، على حياتي. لا أريد أن أسير أو أفعل أو أعيش مثل حياة أمي.. كالشاة تساق الى مصيرها دون اعتراض أو كلمة احتجاج على شيء لا تريده. تعرف أنني أبغض العرف السائد بيننا كحد السيف، أرفض الخنوع والخضوع لكم.. أريد أن أعيش حياتي أنا، بطريقتي وأسلوبي ، لا أود السير معكم في نفس الدرب. فهل عار أن أسير في طريق معاكس لكل القبيلة ؟ العار هو ما حكمت به الآن وأنت شيخهم ومحال أن تتراجع عما تم الاجماع عليه!! لا تقتلني..

تعود بدوني ، وترى الشماتة في عيون حريمك العاقرات، كالأرض الجدباء ، كبحر الرمال الذي زحف علينا وملأ نفوسنا جميعا..

**

اتركني لأرحل تحت ظلال الرمال. الرمال لا ظل لها يا ابنتي !! لن تجدي الظل المنشود ليحميك من الهجير. ستكون أرحم علي وأحن من الموت بيدك أنت، امنحني هذه الفرصة الأخيرة ، أتركني أواجه قدري في هذه الصحراء القاسية. سأدخل بحر الرمال ولن أخرج منه، فما دخله بشر وعاد إلينا!! لا تتردد.. أعرف بأن الرمال غادرة ، ليس بها ظلال تحميني مثل ظلك يا أبي ، وستأكلني الضواري ، لكنها تكون علي أرحم من أن تقتلني بيدك التي كانت تحميني وتدفع عني الأذى !! دعني أرحل، دعني لبحر الرمال القاسي، الملتهب، العميق.. بلا قرار.

دعني بين الحياة والموت تطويني الرمال وتدفنني بين طياتها ، ولوث غطاء رأسي بدماء الشاة، وأخبرهم بأنك قتلتني ودفنتني واسترحت مني، قل لهم ما شئت، لكن لا تقتلني أنت. لا تطلق النار. سيكون ذلك قاسيا علي وعليك. ستطاردك الهموم والأحزان. يكفيك أنك ستفكر هل مازلت على قيد الحياة أو ابتلعني بحر الرمال القادر على ابتلاع قوافل المؤن والسفر والتجارة، انت لا تقدر على أن تعود وتواجه الرجال ، عليك أن تواجه نفسك، تنظر في أعماقك أولا ، هل تراني قد كبرت قبل الأوان، أم مازلت تلك الصبية الصغيرة التي ترعى الأغنام وتحلب الماعز وتصعد السدرة؟ ماذا ترى في داخلك؟ هل ترى صورتي البريئة تنعكس على صفحة حياتك؟ هل ترى آمالك وأحلامك القديمة؟ الولد ، الذكر ، الذي كنت تريده، بدلا من هذه البنت ، الأنثى التي جلبت العار على القبيلة ، لا تصمت. صمتك الطويل هذا يعذبني، يحيرني في أمري ،هل أنت راض عن قتلي؟! راض عن هذا الفعل، راض عن حكم مجلس القبيلة علي؟! تكلم، أنطق .. حتى أموت وأنا مستريحة بأنك مقتنع بكل ما جرى وما دار وما سمعت، بكل الرجم الذي انهال علي من أطفال القبيلة ، وشماتة النساء والمطالبة بدمي في مشهد أمام الجميع.. لا . . أنا لم أدنس شرفك أنت. ولا شرف القبيلة. أنت دوما كنت أمامي في كل خطواتي ، في كل أفعالي وتصرفاتي ، أنت وحكمك علي . أعرف بأنك كنت مضطرا الى ذلك، ووافقت مجبرا على قتلي، ورفضت أن ينفذ ذلك أحد غيرك.

ومشيت أمامي ، تحمل سلاحك : أتبعيني. وأنت واثق بأني كالشاة أمشي خلفك كظلك.. مشدودة إليك بحبل وهمي يلتف حول رقبتي، الى المصير المحتوم، دون احتجاج.. عندما ابتعدنا عن صياح أمي وبكائها وهي ترجوك ألا تفعل ذلك، وهي تحاول اللحاق بنا والنسوة الشامتات يمنعنها من اللحاق بنا، يقيدن حركاتها بأذرعهن الكثيرة، تكاثرن عليها، حتى .. أذبح أنا .. بيدك.

**

هيا أيها الشيخ ، ارفع بندقيتك العتيقة وصوبها نحوي وأطلق رصاصتك الأخيرة ، لتغسل بها عار القبيلة!

ها هي ، شجرة السدرة العجوز، أتذكر هذه السدرة يا أبي، وأنا جرادة الصحراء زهرة البراري ، أنسيت!! يا صابحة ، اهبطي من فوق ، واحترسي وأنت تهبطين ، ألم أنهك عن صعود السدرة يا جرادة؟ ألا تخشين من غضبي وعقابي؟

ها هي السدرة يا أبي..

عندها توقفت، تحت الظل الذي تلقيه حولها ، واستدرت نحوي ، وطلبت مني أن أعطي وجهي للجذع ، لا تود أن ترى

عيني وأنت تطلق النار علي. لم أتحرك . أعطيت ظهري للجذع ، واستندت على الساق الخشن. صرخت في وجهي بغضب: استديري ، قلت في تحد: لن أستدير. ما الفارق عندي، أن أواجه الموت ، أو أستدير له.. هيا.. أطلق النار علي. انظر في عيني وصوب على صدري واضغط على الزناد، هيا ما دمت راضيا عن ذلك. أنا جرادة الصحراء وزهرة البراري. لا تغمض عينيك. هيا . لماذا توقفت ؟ لماذا نكست بندقيتك في الرمال ؟ ارتعشت أصابعك واهتزت عضلات وجهك، وأنت الشيخ المشهور عنه بين رجال القبائل بالقوة والصلابة. لماذا أغرورقت عيناك يا أبي؟

**

جلبت لنا العار يا صابحة ، والعار لا يمحوه إلا الدم. وضعت رأسي في الرمال يا صابحة، عفرتي شيبتي بالغبار، لطخت اسمي وهيبتي تحت النعال . أود أن أحفر لنفسي حفرة في الرمال وأضع رأسي فيها.. وأصرخ من شدة النار التي تحرق جوفي: لماذا فعلت هذا يا صابحة؟! لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا؟..

أحسست بأن ساقي ، تخذلانني لا تقويان على الصمود، على حملي ، فانهرت عل الرمال، أبكي وأدفن وجهي، أود أن أدفن رأسي، ربما تحن علي الرمال وتريحني من هذا العذاب، أنا لم أقتلع نفسي من جذوري يا أبي، فمازلت صابحة بنت الشيخ زاهر الوهيبي. شيخ رمال آل وهيبة، ولا أود أن أراك هكذا .. ضعيفا ، يعفرون شيبتك بالغبار ، وأنت شيخ وقور مهيب، لا أود أن تحني رأسك وتفقد هيبتك أمام أصاغر الرجال، وأمام أمي وبقية النساء، لا،لا،لا... هي أيها الشيخ ، أطلق النار ، نفذ ما وعدت به الرجال، عندما رفعت يدك عاليا واعترضت : لا.. ظن الجميع أنك تراجعت وتخاذلت، أنك تعترض على قرار قتلي ، كدت تسقط من عيونهم. خيم الصمت والوجوم على كل القبيلة، وكنت أنا في حيرة وحزن واشفاق عليك، تمنيت لحظتها أن تنشق الأرض وتبتلعني وأريح وأستريح.. حتى قطعت أنت الصمت المميت مستطردا: لن يقتلها أحد غيري، عاري وسأغسله أنا بيدي، وأدفنها في الرمال وأعود..

ذهل القوم، أخرستهم المفاجأة ، عقدت الدهشة ألسنتهم، وارتفع صراخ أمي وعويلها وهي تندب حظها العاثر على رمال القبيلة، وقال كبار السن: نعم الرجال أنت يا شيخ زاهر. أنت أولى بدمها من أولاد عمومتها. وصرخت احدى الحريم في وجه أمي،تبكين.. وكل النسوة تأتين بالذكر الذي يرفع شأن العائلة بين القوم ، وأنت أتيت بالأنثى التي عفرت وجوهكم بالغبار والعار..

يومها قدروك وبجلوك ورفعوك في أعينهم ، الآن ،، لو عدت ،، لعفروا وجهك وشيبتك بالتراب.. لا ، نفذ حكمهم وما ارتضوا عليه، فأنا الآن.. راضية بحكمك أنت ، وعدلك. أكثر من أي وقت مضى علينا، ونحن ننتظر الخلاص، أنا .. خلاصي من العار، الذي بسببه تطاردني القبيلة! وأنت .. شرفك ، وشرف القوم الذي تغسله بدمائي، لتمحو به عار القبيلة ! الخلاص .. لي ولك أنت..

هيا ، انهضي . جففي دمعك واستديري . ها قد نهضت من فوق الرمال ، انفض ما علق بثيابي من رمال وأشواك برية، استدير وأنا راضية ، فليأت الموت، من الخلف أو الامام ، سيان.. فالأمر واحد ، كما أننا نموت مرة واحدة.

هيا اسرع يا أبي ، فأنا لا أطيق الانتظار..

إذهبي ..

**

يا جرادة الصحراء ، وزهرة البراري ، اذهبي.

ربما تحن عليك الرمال، أكثر من قلوب الرجال..

ماذا قلت يا سيد الرمال ؟ اذهب.. هل طلبت مني أن أذهب؟ الى أين الى بحر الرمال.. لأموت كما أرغب، وكما أردت أنا.. تريد أن تمنحني هذه الفرصة الأخيرة ، ما عدت راغبة في الذهاب.. هنا ولدت ، وهنا سأدفن. موتي في الرحيل عن ناقتي. من سيتولى أمر رعايتها؟ من صغري وأنا متعلقة بها، يوم مولدها، أطلقت اسمي عليها، صابحة، ونذرتها لي ، تخصني ونتاجها حقي ومالي. من يصحبها من بعدي الى الوادي لترعى ، ويحنو عليها مثلي. عشت وعاشت بجواري، في أحضاني ، تأكل من يدي وتشرب بمساعدتي ، أكبر أنا وهي ترتفع معي، أهتف عليها وهي تستجيب لي، تعرفني وتعرف صوتي وتهبط الى الأرض لأعلو فوق سنامها. كيف سأغيب عن ناقتي ، والبادية ، وخيام الشعر ومرابض الابل، وأشجار السدر، والنبق وبيوت الجبل، وأرحل .. اذهبي يا صابحة . لن اذهب. قلت لك اذهبي ، انني آمرك بالذهاب.. ولاتعودي الى القوم . هل أنت راض عن ذهابي؟ وحزين يا أبي على فراقي ، لأنك لن تراني بعد اليوم . لن ترى وجهي أو تسمع صوتي، لأنك أحببتني، الموت أهون عندك من قتلي.. سأذهب يا أبي ، إن لم تبتلعني الرمال، ستأكلني الذئاب، وهي أحن علي من أن تقتلني أنت بيدك. لن استدير لترى وجهي . سأظل ماضية حتى تبتلعني الرمال، التي يطلقون عليها «السبخة» الداخل فيها مفقود والخارج منها مولود. سأترك خلفي آثار خطواتي. ستظل واقفا تشيعني حتى أختفي عن عينيك الكليلتين المغرورقتين ، أعرف ذلك ، دون أن أستدير نحوك دون أن أراك.. وربما ستبكي عندما أبتعد وأصبح نقطة صغيرة تائهة في بحر الرمال.

أمامي الأشواك البرية، صحراء قاحلة مقفرة ، حشرات تجري على صفحة الرمال من حولي ، في انتظار سقوط الفريسة ، ومن خلفي يتردد صوت في البرية.. يا صابحة يا جرادة الرمال وزهرة البراري، عودي يا بنيتي ، الصوت يتردد وأنا عاقدة العزم على دخول بحر الرمال..

**

تحت ظلال السدرة ، لابد وأن الشيخ مازال واقفا ، الآن ، ها قد ابتعدنا ولا سبيل الى الرجوع ، طريق العودة أصبح مستحيلا ، وصعبا..

وطيور شجرة السدر، فزعت ، وطارت صارخة في سماء باكية.. على أثر طلقة نارية دوت أسفلها ، بجوار الجذع العتيق..



قطاة الزمن الغابر

محمد سيف الرحبي *

اخرج من قمقمك، افرض هيلمانك، واترك أحجار «قطون».. أيها البائس، تعبت نعالك من الترحال، في كل واد لها آثار سيارة عبرت، وأنت المتلون ككهوف الجبل، غادرك الزمان، لم تبق إلا وحدك، كلهم غادروك، كلهم افترشوا الغيم، وناموا في غرفهم المكيفة، لا تحرق نفسك بغبار الأمس الغابر، يا أيها المجنون الذي يرمي القرية بالشرر المتطاير من احتكاك أظافره في الالتماعات البنية للجبل، ماذا تنتظر؟، وقد غادرتك البشرية تجر أوحالها، تلقيه في سرية محبطة، إلا أنت يافارس الجبل، مازلت تترقب الصفارد والعقائق على السفوح، بندقيتك على الكتف، لا تهتم، أولئك أصحاب الفيلات والمنازل الجميلة مرهقون بمدنيتهم، لن يتذكروا، البندقية التي جعلتك اسطورة مبهمة.

**

ذات صباح، الشياه على المرعى، والبندقية على الكتف، فارس الجبل يحمل ثقل قلبه، داميا وحزينا، كالظبى، من صخرة الى أخرى يستشرف المكان، وسرور تلويحة الصباح الأولى، وجبالها ترتاد الاشعاع الأزلي.. الفارس يرقب من بعيد، تلك القطاة الضامرة، أمامها أكثر الشياه، وحواليها البعض منها، نقطة ملتفة بالسواد تحيطها ألوان مبرقشة من البياض والسواد معا، تتراكض في السبحات الطويلة لزمن عتيد.

حين وضع فارس الجبل اصبعه على الزناد سبقته آهة الجحيم، «ايه يا ابنة العم، ليلة عرسك لن ترينها، يا ابنة العم، أنا البحار الوحيد، وما بين أبناء العمومة رصاصة أو مصاهرة، كلها تتلون بالحمرة القانية من أثر الدم»، وحين وصلت الرصاصة الى القطاة الجبلية، جفلت القطاة، وتهاوت بوداعة، رغم أن الصخور لم ترحم البناعة في قطاة السنوات الأربع عشرة، ارتاعت الشياه، وتفرقت، وكان هناك، فقط هناك، قطاة تتدحرج من وسط الجبل الى سفحه، والدم ينز في العروق الصغيرة، والقلب يدق للمرة الأخيرة، في زفرة الأنوثة التي حلم بها ابن العم لحظات طويلة وأغتالها ابن العم في لحظة.

**

يا أيها الفارس، اضرب الصخر بقوة، احفر في الأرض، كي تكون لك جنة من نخيل وأعناب، اطعن الأرض، وحدك، لا تهتم بالفضوليين الذين يتندرون بالمجنون الذي يحفر بئرا بنفسه، افرغ صبرك، الشمس لن تحرق الجلد الذي آواها سنين طويلة، وحدك من الزمن الماضي، وحين يفت عضدك وتتعب تلك العضلات التي يزحف اليها وهن الشيخوخة اربطها بقلادة من سعف النخيل أو من الجلد كيلا تحس بالألم.. يا فارس الجبل، أولئك الناس ذاكرتهم ضعيفة، يلبسون ذاكرة الرمل، وانت ذاكرة الجبل والصخر، هذا الصخر الذي يتفتت تحت ضربات معولك، لا تترك لهم فرصة التذكر، ابنة العم ماتت، وعريسها مات، وعمك مات وانت مازلت المزروع في عنفوان المكان، لكنك، يافارس الجبل بدون قطاة، عشت بدون قطاة، لا قطاة الا ابنة العم، وكادت ان تذهب ابنة العم الى الغريب، وانت الذي اسكنتها صدرك، يا ويحه ذلك القلب الذي يعشق حتى الفناء.

**

وحين رموك في كوت الجلالي لم تفارق ألسنة الناس في قريتك والقرى المحيطة. انتهى العزاء، ولم عمك حزنه ومضى، وهلكت امرأة عمك كربا على وحيدتها الباقية من أزمنة القحط والخراب، وبقيت يا عاشق الصخر، حجرا كبيرا في ممرات الأودية والشعاب، تشمخ في عرس الماء تنقل للريح حكايات الرمل، والريح حافظة لأسرار الرمل.. أسرارك.

**

في ممرات الحياة يتقاسمون حكاياتك، المجنون، هرب من كوت الجلالي.. يتساءلون، من يمكنه فعل المستحيل ويهرب من كوت الجلالي؟! انه السجن الذي يقيد الموت في اقبيته المبتلة، لكنك رجل المستحيل، قلت لسجانيك: أريد أن أصنع ما يفيد، اعطوني سعف النخيل أقلده بأناملي زركشات طويلة من الخوص. وحين استوى امتدادا طويلا، علقته في كوة السجن، بعد أعوام ما زال خبر فرارك من السجن يحير ويدهش، قال من قال ان ذلك صعب، وقال آخر، انك رجل المستحيل.

ايه يا اسطورة الجبل، عدت، ولكن القطاة لم تعد، وكوت الجلالي نسي ذاكرته، وانت القوي، أعبر الطرقات بخطواتك، الواسعة كركضة ظبي جافل، من يراك يعرفك هو انت الذي أقدامه لا تكاد تلامس الأرض حين يمشي، وأنت الذي ترتدي دشداشة تهبط عن الركبة قليلا بينما تبرز عند البطن بصورة واضحة، سكينك مكانها، كأنها شيء من جسدك، انطلق، واحفر القرية باظافرك، من يتذكر؟.. ماضيك الذي غرسته رماحا في خشوع الليل على جبال سرور، من يتذكر اثنتي عشرة سنة نمت فيها وحيدا على الأرضية الرطبة لكوت الجلالي، وضربات الجلادين.. «اعترف».. ولكنك أقوى.. «أعترف».. والسوط يتبع السوط، والرطوبة تنخر في الجسد الهزيل، لكنك يا فارس الجبل، تنكر بأنك سفحت دم القطاة، حبيبة القلب، والشهود، رأوا جسدا ضئيلا يرقد وراء صخرة يقفل عينا واحدة، والأخرى تنظر بامتداد ماسورة البندقية، وحين ضغط الأصبع على الزناد كان القلب يرجف بالحرية، وها هم الآن يصادرون حريتك.. لا تعترف من أجل حريتك، حرية الجبل المهورة بالصخر، وانشقاق الماء.

**

«أيها السائر لا طريق، تتحدد الطريق بمقدار ما تمشي» والسنوات تسبق جرحك، والريح تهب كتلاوين المساء في المدى المترامي، تنبت آثار خطوات خفيفة لأقدام سائر لا يكاد يلامس الأرض، تأتي رياح الصحراء تسكب أغانيها على الخطوات، والفارس ممعن في السير، كظبي شريد، يبحث عن ليل يخبئه في أردية الجبل، والجبل باق، وانت باق.. لكنك تائه ووحيد، لا يد تلوح لك بالوداع.. ولا قطاة.

* قاص من سلطنة عمان.

حيوات تنقضي

سالم الحميدي *

أمضي وحدي في هذه المدينة الكبيرة أحفر قبري بيدي، سجن كبير ممتد لا مناص من المضي فيه الى آخره أو الى أخرى: أتذكر سُعدى والقرية الصغيرة البعيدة عن هنا. رأسي لا يفيق من استكانته . أحبك يا سعدى وماكان باستطاعتي منع أبيك حين زفك كبقرة يا إلهي! من كان يصدق أنك ستزفين للثور للقادم من البعيد ببقرتين غيرك. أول ما دخل القرية الهانئة التي استقبلته برائحة ياسمينها ونسائها وولدانها باشة هاشة واحتل مكانه في نفسي بسرعة فائقة حدثته عنك وعن حسنك ياسعدى وعن لقاءاتنا وعن رائحة فمك المبخر بالياسمين وجوز الطيب حذرني بصدق أبوي أنك لا تصلحين لي: يا بني اتق الله في نفسك هي لا تصلح زوجة لك بعد أن واقعتها لكنني لم أحظ من سعدى سوى بقبل سريعة ونزقة ، لكن القبلة تمهيد للزنا والعياذ بالله، لا تتزوجها! لكنني لم آبه له مطلقا مضيت في حبي الى آخره ولأنه يعلم بكل شيء فقد وشى بنا باغتنا ، مع أبيك ونصف القرية ، هادرا مزبدا، أرأيتم الضال الفاسق ولم أفق الا عشية اليوم التالي الذي زفت فيه سعدى، الجميلة الرائعة كورد الجبل ، الى الثور ليحفظ لها كرامتها وعفتها! بعد أسبوع ألقت بنفسها من فوق الجبل الشاهق،الساعات طويلة، في هذه المدينة البائسة ، والطرق لا تؤدي إلا الى شاطيء عافه مصطافوه وهجروه بلا رجعة . الأيام ضجرة والأمكنة لا تتحمل بعض جنوني وحزني لا يود مغادرتي بيد أنني لابد أن أنسى، لابد أن تنسى ، عش كالآخرين يضحكون غير مبالين ولا آسفين. اضحك، اضحك يا هذا وحدث أن سرت رقصا وفجأة ، قبل أن تقع الكارثة أمامي ، عبرني النشيد خفيفا نديا وغنيت سعدى أحسست بغتة كأنني : الرائحة والروح، نعم هذا اذن أنا. أنا الرائحة والروح سأكون عالقا في كل شيء وأنا الزمان أنا المكان وأنا الأغاني الباقية وأنا الأماني الآتية وأنا أنا الأشياء تنسجني وانسجها الحكاية.

غير أن فرحا كهذا ما كان ليمضي الى آخره البتة في هذه المدينة المتلبسة بالغدر والغيلة وبغتة وقعت الكارثة. وبدأت أجمع أوراقا صفراء قديمة وأخرى بيضاء أقل قدما واهتراء واقرأ:

قلت : هذا المساء فضاء آخر من بربريات ووحوش وهذا المساء جماجم محنطة من خيانات وشؤم وهذا المساء مساء آخر مترع بضجيج الأقدام التي تلهب الدهليز الممتد الى الزنازين المتقابلة تبدو كنقاط في آخر أبجديات العالم القابلة للانفجار أو التلاشي.

في آخر الدهليز حيث تخف حدة التهاب الأقدام عادة نقطتي، نقطة تتزفرها العتمة وتعبث فيها الزواحف العمياء وأنا المفتوح العينين بت فاصلة شبه ممحوة أقبع ، منذ فترة، لوحدي الدركي المتحصن بسلاح بدوي وهراوة على جنبيه دفع بثلاثة هياكل ، الى نقطتي الموحشة ، وضج في صوت قهقهة كأنها حال مؤخرته.

هذا المساء المترع بضجيج الأقدام لن يكون خاويا ووحيدا كالأيام المنقضية . نقطتي العمياء، في هذا العالم ، لن تكون حكرا على أطبق الصمت على قهقهة مؤخرة الدركي واصطفاق الباب وبدت العيون الجديدة التي ألمح تطلعها الى بقايا الضوء النافذ من الكوة الصغيرة أعلى الجدار تتلاشى في صوت نحيب أحدهم وكمن ينتبه الى وجودي بغتة سألني أحدهم : منذ متى أنت هنا؟ ولماذا؟ لا أدري . سنة، سنتين، عشر. لم أعد أحسب! ولا أعرف لماذا جيء بي الى هنا تلقف الثاني الحديث : أنا أيضا لا أعلم لماذا جيء بي ، كنت سأتزوج قريبا.

* تحبها؟

– جدا حد الجنون.

لكأن القلب سها عن زفيره وشهيقه ساعة سلمته الذكريات بتداعياتها وأعبائها : لا منقذ منه إلا هو . لا منفذ منه إلا إليه. هو العشق الأول كالأرض البكر تحتضن نبوءة الحصاد والثمر. تذكر، أيها القلب ساعة النشوة تسفح فيما المكان يغط بالرجال الملتحين والعباءات بالمراهقين وهم يختلسون اللقاء في ركن لفته الظلمة وربما حدث أن باغت عائشة العود البلدي عائشة جلنار الجبل المتضوع فتنة

واخضرارا بقبلة أحمر لها وجه الشارع، المحتفي ببعض الضوء قبالتنا : تحبني؟ أحبك جدا . حد الجنون لا حد له .

هدأ نحيب الثالث قليلا ثم اختفي النشيج بدا متأهبا لقول شيء ما لكنه فضل السكوت سعيت باتجاهه: البكاء مفتاح القلوب الى الصفاء والطهر اذ لا يستطيع أي أحد أن يبكي لتصفو دواخله، لكنه استمر في نشيجه راجيا أن أدعه لبكائه : (حيلة العاجز وقدره) . آه لو تعلم ، أيها الباكي كم نهنهني الليل في هذه المغارة المنقطعة عن كل شيء : الأصوات والوجود والأحبة والأصدقاء ، وخياناتهم الصغيرة وأمي.

أمي رائحة الصبر الموشاة بالطيبة والبراءة. آه كم أشتاق إليك يا أمي كم أحن الى دفء صدرك المبخر بالنعناع والهال والمرشوش بماء الورد والقرنفل لأبقى ثابتا وصلبا! أحس كأنني أهوي أسقط في بئر لا قرار لها وتبقى أحلامي سوداوية وكئيبة بدونك ياغالية : هكذا تسقط الأحلام، يا أمي بعيدا عنك، كقبرة عجوز خانها جناحاها. هكذا أسقط كنيزك هرم خانه الفضاء. هكذا أحس أن المعاش والحلم يذوي في نقطة واحدة لا تكون فاصلة بين شيئين : حياتين ربما. زمانين ـ مكانين . هكذا قطرة قطرة أستظل بروحك ، الرائعة، وأحلم بالخارج ، زمكانيته وأبعاده الأخرى وبحياة أكثر إمتاعا ومؤانسة وأكثر حميمية . هكذا في هذه الغرفة العمياء أتوهم نقطة واحدة هي الفيصل لا الفاصلة بين شيئين يجب أن تسير الأمور.

أخذوا رجب الطيب بمعية رفيقي منذ الفجر ولم يعودوا بهم وأنا في النقطة ذاتها اجتر ذكريات الأيام القليلة الماضية وحكايا رجب الطيب.

رجب يحبنا كثيرا ، يحبني أكثر صدره كاتساع لا يحده شيء مترام لكأنه الفضاء وما وراءه قال لي حينما أكتشف بكائي مرة أخرى: أنت قوي جدا ليتني أستطيع البكاء مثلك. قلت له : أنت القوي سنوات طويلة قضيتها هنا وحيدا زادتك قوة وجلدا. قال بإبتسامة : اسمع أنت غير زميلينا سأمنحك سري الصغير الذي أحتفظت به دائما معي فربما في الأيام القادمة سيأتون لأخذي أستشف أنهم آتون لا محالة لكنني أجهل هل أعود هذه المرة أم لا؟! أعطاني أوراقه المطوية تحت بطانيته وقال : ربما لا أعود لكنك باق وستخرج حتما لا تبكي هذه المرة

* قاص من سلطنة عمان.

الذكريات تمتطي رأسي: الاختلافات في الرأي، مكائد الجيران، أوهام الأصدقاء الكاذبة حينما انفتح الباب الحديدي والدركي الذي دفع برفيقي فيما ظل رجب لديهم عاود هيستيريا ضحكه وهو يولي.
مزيد من الانتظار هل تراه يعود أم أن نبوءته تتحقق هذه المرة؟ الليلة كالأمس ليلتان ولم يعودوا برجب قال أحد رفيقي: أنه سمع صراخ الضابط وكاد يلمح وجهه البشع وسياط الدرك تنزل بلسعتها تأوه يا بني آدم. توجع أصرخ. هذه المرة فقط كانوا يريدون منه أن يصرخ يتوجع يتأوه لكنه ظل صامتا فيما صراخ الضابط يعلو والسياط تلهب خلايا ظهر رجب. الليلة كالأمس أراوح مكاني فكرت بافتضاض ما دسه رجب في يدي من صحائفه المخبوءة لكنني فضلت الانتظار.
هذا المساء مساء النكاية، والقاتلون الحثالى سأجعلهم يضجون في أصوات مخارجهم بصراخها المتلاشي في قوة صمتي وتحديقي الى البعيد. ابتسم وهم ينزلون سياطهم الغبية على ظهري وتتصاعد أصوات مؤخراتهم وأفواههم: أصرخ يا بني آدم تأوه أصرخ ثم لا شيء سوى وجوه بشعة وصراخ مختلط المخارج وابتسامتي المستهزئة. أتذكر الفتى الطيب الذي خلفته قبل ليلتين في نقطتي العمياء وبكائه. هل تراه سيقاوم؟ هل تراه سيكون ...؟ اه لماذا ورطت ذلك الفتى الغض في جنوني وحشرته في زاوية ضيقة حين حملته عبء صحائف مجنونة مثلي ومثل جنون العالم وحمقه؟ أسئلة تتقاطر على رأسي لماذا الفتى بعينه وليس سواه لماذا أصر على جنوني الدائم وأنا أعرف نهايتي وقبري الذي أصبح بانتظاري؟
السياط الصراخ الذي ما عدت أدرك مخارجه، ابتسامتي المستهزئة بوقحات العالم وجنوني ويطل وجه أمي حزينا ومستبشرا في آن كأنه الموت واللقيا كأنه الوداع والحياة. آه أمي لماذا ربيتني على المكابرة ولم تسمحي لعيني أن تذرفا دمعة ولو مرة؟ ما أحوجني الى البكاء، كما يفعل ذلك الفتى الغض، لكني ما عدت أستطيع! كأسئلة الليلتين الماضيتين التي تقاطرت يمر شريط حياتي سريعا ويعبر الفقراء خفافا منتشين بالحب والوطن والعصافير وتعبر أمي بثيابها البيض متوشحة شالا أخضر كانت اشترته ليوم زفافي ويمر فتى غض رافعا رأسه الى الأعلى مبتسما يركض في حقول الحصاد التي بللها مطر بعيد المصيف يحتضنني وتلتقي عيناه بعيني مشكلة الزمكانية والأبعاد جميعا وموحدة الفواصل بين الصورة والظل ولمرة أولى وأخيرة تستظل روحي التائهة بالحلم والمعاش في نقطة واحدة تكون فاصلة بين حياتين.
هذا المساء مساء الحكاية تلاوين من حزننا صمتنا وارتعاش الأكف بكاء الوجوه وتسري الحكاية على هذه النقطة الخربة القاسية بخدرها ويبدأ حزن المساء ينفض الوجوه والجدران وبلادة الشعور والداخل المحترق ويبدأ النشيج من رفيقي وأنا أحتضن أوراق رجب الطيب وأصيخ لصوت نشيد يعبرني أكسيره.
رويدا رويدا أفتض أطراف الأوراق التي بدأت تفوح برائحة المسك والشهداء وأقرأ:
(أعتقد أن العالم يساويني حمقا أو لعله يفوق هكذا إذن أسير بحمقي أنا الخارج من رحم الظلام والتثاؤب وحيدا جئت للدنيا وربما سأخرج كذلك أدرك أنهم يحفرون لجثتي، قلت لشيخ القرية لا شأن لك بي. أنا أعلم الناس القراءة والكتابة بإمكانياتي وامتقع وجهه: أنهم يراقبونك يقولون أنك تعلم الناس أشياء غير طيبة. وأنا أعلم الأشياء الطيبة التي تجعلهم يزهرون بقوة ضاربين بجذورهم في الأرض. ولم أكن أظن الشيخ البغيض يحمل لي كل ذلك الحقد: هذا هو اقبضوا عليه يعلم الناس أشياء هدامة تضر بعقولهم وبصائرهم. حقير يتعامل مع أعدائنا في الخارج ولم أكن وقتها سوى شاب متحمس يريد أن يعلمهم الخير ويزرع في نفوسهم العزة والغيرة على الأرض والعرض من براثن أيادي الشيخ التي طالت كل شيء، لكنني سأخرج بعد موتي في الأشجار أكون في الماء في الهواء أينما ولوا وجوههم أبصروني أينما اتجهت آذانهم سمعوني أينما مدوا أنوفهم. سأكون الرائحة والروح التي تسكنني بعد موتي ستعذبها أحياء).
في الليلة الثالثة التي عاد فيها رجب أدركت أنهم أتموا حفر القبر؟ وبات من الطبيعي أن يطمروا الحقيقة والطيبة صرخت بقوة: أولاد الحرام قتلوا رجب. رجب الطيب يحب العصافير والوطن تنازعتني رغبة عارمة في البكاء وتهشيم الجدران برأسي العاري لم أبك، أعدت فتح الأوراق قرأت:
(سأخرج الآن ليس كمثل حياتي الأولى. سأخرج ممتلئا بالحيوات. حيوات حقيقية حبلى تناديني أن تعال تعال).
لم أبك أحسست بأحقاد العالم تتكالب على رأسي الصغير المثقل بالرغبة في البكاء والانتقام قرأت في أوراق رجب الطيب.
المدن ضياع البشر والبشر كائنات التزاحم والصراع التافه. آخ من هذه المدينة الضائعة أنا ضائع أيضا الزحام يحوطني وألف هذا الموات الزحام. أريد أن أصحو ولا أريد هكذا أكون كجرذان قذرة فقدت قدرتها على التحكم في أظافرها الشائخة. هكذا تكون هذه المدينة الضائعة ملجأ والملجأ يضيق بزحام الموتى.
أصخت السمع لأحد رفيقي وهو نائم يتشنج بدأ في الهمهمة والصراخ ثم أخذ في البكاء: يا الهي لماذا علينا أن نبكي دائما حتى في أحلامنا في ضحكنا ننشج بالبكاء في موتتنا الصغرى. أعدت فتحت الأوراق.
كمثل تضاريس ممحوة أثقلتها المعرفة أؤوب حمقا. أعتقد أني فائق الحمق أو أنه العالم! هكذا أعود أدوس حياتي الأولى وأزهق الزعيق. هكذا أمد يدي في لجة الظلام حتى لا أكاد أراها وأرحل في الأمد المتصل مبشرا بالآتي. أنا رجب «أدرك أنهم يحفرون لجثتي» لكنني سأكون عالقا في كل شيء داخلا في مسامهم كالرائحة ولن يجدوا فكاكا. سأعود منسلا من جدثي لأعذبهم سأعود.
طويت الأوراق وصرخت مغتاظا يا صاحب السجن سأكون رجب!
– اسمك؟
* رجب!
– رجب مات أيها الفتى المجنون.
* أخرسوا أيها الجبناء أنتم الموتى أما رجب الطيب فحي حي أرزق. أنا رجب.. أنا ... وكانوا يضحكون ويلعنون جنوني وكان ضحكهم أشبه بأصوات مؤخراتهم النتنة.
هذا المساء مساء البداية فقط. فضاء ممتد لا يفصله شيء بين حيوات كثيرة حينما طوى، الرجل الخمسيني، طرقات قريته البعيدة حاملا أوراقه وأوراق رجب الصفراء القديمة الى المدينة، المدينة الكبيرة التي أضاعت البشر باحثا عن أناس حقيقيين وأحياء يبتسمون في وجوه الموتى الماضين الى حتفهم.
يبتسم طاويا أوراقه تحت ابطه اليمنى ويبحث في الوجوه عن بشر وحياة حين داهمته سيارة سحب مياه المجاري من جنبه الشمال أطارت به الى الأعلى ثم قذفته أمتارا الى الأمام. طارت الأوراق الصفراء نحو السماء وبدأ تجمع الخلق. جمعت الأوراق بعناية، واحدة واحدة، قرأت في الصفحة الأولى ذات الكلمات التي عبرتني قبل ساعتين فقط من وقوع الكارثة، أنا الرائحة والروح سأكون عالقا في كل شيء وأنا الزمان أنا المكان وأنا الأغاني الباقية وأنا الأماني الآتية وأنا أنا الأشياء تنسجني وأنسجها الحكاية، حينها فاجأني الشرطي من أنت؟
* رجب».
اضاءة: في أوبته الأخيرة قرر ألا يموت!

اعتدت أن أتدثر بالأرق كلما داهم قلبي البرد، إذ لا جمر لي أقلبه عليه.. كان الوقت آخر الليل حيث الظلام يمارس جنون عظمته على الأشياء المتناثرة في غرفة النوم والتي كان منها أنا وزوجتي المتكومة بجانبي كبرميل فارغ .. في الظلام تراءت لي كل الأشياء متساوية في العبث: الليل، النجوم، البكاء، الحنين، روحي الصدئة التي تبحث عن قطرة مطر تغسلها.. كل شيء كان هازئا من كل شيء لدرجة أغرتني بإطلاق تنهيدة عميقة تليق برجل مهزوم.. فكرت والثواني تنسلخ من جسدي الواحدة تلو الأخرى في الفجر الذي أحسسته لن يبزغ هذه المرة.. كنت أسبح في فراغ يسبح في فراغ عندما شممت داخلي رائحة سؤال يحترق : «قلبي.. هذه الصورة الباهتة المحشورة في إطار ضيق جدا جدا.. عندما يتوقف عن الخفقان.. ويكشر القبر عن أنيابه الحنونة.. عندما تنقرني الدودة وأصبح النسي المنسي.. من سيذكرني ؟! .. من سيناديني باسمي ؟!

يا لحزن الدودة حين تفقد الذاكرة!

سليمان المعمري *

هذه هي الأسئلة التي كانت تتغلغل في دمي ساعتها لدرجة أنني شعرت بصداع عجيب ينهش رأسي.. ولولا شخير زوجتي الأشبه بصرير باب يفتح برفق لقلت إنني فقدت الوعي.. زوجتي - ككل العواقر ربما - لا تستطيع النوم الا في هيبة الظلام وبشخير عال يؤجج في النفس وهج اللحظة المهزومة.. بيد أنني يجب أن أعترف أنها وهي نائمة أجمل بكثير منها وقت الصحو.. «كل نساء هذه المدينة ملائكة في الليل أما في النهار فإن الشمس تفضح كل شيء هكذا كنت أفكر بينما كنت غارزا عيني في ثقب الباب، أدربهما على الرؤية في زمن العدسات اللاصقة.

انفتح الباب بعد طرقتين كالوشوشة غير كافيتين لانتشال زوجتي من وحل الشخير.. دخل شبح أبيض يضوع الياسمين من خطواته المتجهة ناحية النافذة. كان يمشي بثقة مفرطة كمن يعرف طريقه جيدا... استيقظ الكائن المهترئ النائم في قلبي ووجدت فيه تعطشا لرؤية الشبح فكان أن كسرت الجرار التي ينام فيها الضوء بنقرة من سبابتي .. رأيت فتاة جميلة كأنها الفجر.. عيناها نهران يسافر فيهما حزن وألق وأشياء أخرى غامضة.. خدها بستان ورود لم تقطف بعد.. شعرها ثرثرة الريح في ينابيع جبلية .. أحسست وأنا أتفرس وجهها الذي تنبعث منه رائحة الكواكب البعيدة، وجهها الذي لم يكن غريبا عني،بشيء يشبه الحذر.. كانت تشبه شهد الى درجة كبيرة.

وتساقطت أوراق الأيام من شجرة العمر الحزينة، عندما ينطح العام الذي قبله بقرون الذاكرة المتسوسة الى أن وجدتني في قريتي النائمة تحت الجبل حيث كان ثمة ملاك يدعى شهد.. فتاة بلون الرغبة ونكهة المستحيل ... تستيقظ قبل الديك كل يوم فتستيقظ الأحلام قوافل ترتع في المدى الشاسع.. توقظ أباها لئلا تفوته صلاة الجماعة في المسجد ثم توقظ أمها.. وبعد أن يتوضأ الماء بشهد تركع ركعتين وركعتين وتقرأ القرآن وتسأل الله خير هذا اليوم وخير ما فيه .. ثم تتوجه الى الحظيرة حيث تسمح لأناملها السحرية بمداعبة ضرع البقرة الوحيدة الي يمتلكها أبوها والذي لا يهرع الى حقله الا وقد أمطرها بدعوات مخلصة من شفة بللها الحليب.

وبعيد اندلاع الشمس، أبعد أن تفرغ شهد من مساعدة أمها في الطهو والغسل والكنس تنطلق الى المراعي بصحبة شويهاتها اللواتي يمارسن تيههن الجميل في المروج بينما هي تحتطب.. تراوح ظلها بين شاة وأخرى وهي تردد أغاني حفظتها عن أمها وجدتها لا تعرف معناها ولم تفكر أن تسأل.. فقد كانت تؤمن أن ما لله لله، وما لشهد لشهد، لذا لم تكن تشغل نفسها بالتفكير فيما إذا كانت الأرض كروية أم مستطيلة ، ولم يكن يهمها معرفة لماذا يومض البرق قبل أن يهدر الرعد، أو لماذا تظهر النجوم في الليل ولا يراها أحد في النهار .. حتى المطر الذي كانت تتلذذ بدغدغاته على وجهها لم تسأل نفسها يوما لماذا لا يهطل مباشرة دون أن تسبقه إعلانات الغيوم.

وذات يوم ساقط من أزمنة النسيان الحارقة عادت شهد من المرعى مريضة.. هوت على سريرها كشمعة ليل مطفأة.. كانت عيناها قطتين خائفتين، منكسرتين كالهزيمة.. وكان أبوها وأمها يحاولان معرفة ما أصابها لكنها لا ترد.. وحده الصمت كان يتدحرج من فمها المفتوح كمحارة نهب القراصنة دررها اليتيمة .. لم يكن ثمة مستشفيات في القرية.. لذا لم يكن أمام أبيها سوى استدعاء إمام المسجد الذي قرأ عليها سورة الفاتحة و«قل أعوذ برب الفلق» .. لكن حالة شهد كانت تسوء يوما بعد يوم.. كانت تبدو وكأن الموت يشويها على نار هادئة.. وانتشر نبأ مرضها.. وتوافدت عيون القرية الى بيت أبي شهد بعضها يذرف الدمع والبعض يذرف الشماتة.. وجاء من أقصى القرية رجل يسعى تبدو على وجهه إمارات العارفين ببواطن الأمور.. قال وهو يمعن النظر في الوجه الذابل:

- أين فتاتكم المريضة؟
- ألا تراها مسجاة أمامك؟
- لا أرى إلا جذع شجرة موز.

وماتت شهد .. ووري جثمانها التراب بعد أن صلى عليها الامام صلاة الجنازة.. وكبقع سوداء في ثوب ناصع الغموض تناثرت الحكايات بعد ذلك عن الراعي الذي شاهدها في المرعى تحمل حزمة حطب، وعن الجيران الذين رأوها تحلب بقرتها في الفجر.. وعن أحد متسكعي الليل رآها تضع إكليلا من الزهور على قبر أمها التي ماتت حسرة عليها.

أخرجت الفتاة رأسها من النافذة وقالت وهي ترنو للسماء البعيدة : «النجوم قريبة جدا. أكاد أقطفها بيدي».. قلت بحكنة حكيم زادت الحكمة في رأسه عن حدها فانقلبت ضده: «هذا لأن روحك معلقة هناك بقرب هذه النجوم ترينها قريبة.. أما أنا فلأنني لم أمت بعد لا أرى النجوم ولا حتى السماء».

أعادت رأسها الى الغرفة بسرعة وكأنما لسعتها حكمتي .. قالت وهي تحدقني بنظرة استنكار ممزوج بالدهشة: «ومن قال لك أنني مت؟».. فوجئت بدهشتها فرددتها عليها : «أولست شهد؟!».

ورأيت دمعة تسقي بستان الورود حتى لقد أزهر حزنا في قلبي اخترقه حتى السويداء ورأيتها تتخذ لها مكانا على الكرسي المرمي أمام الدولاب، وتناولني قارورة لا أدري من أين أخرجتها.. وبينما كنت أحملق في القارورة باندهاش كانت هي تحملق في السقف بهدوء شديد كمن يبحث عن شيء مفقود ، أو كمن يستعيد ذكريات أليمة.. وكأنني سمعتها تقول:

كان أبي مغرما بحكايات السحرة وأساطيرهم: الخط الذي يخطونه بأصابعهم فينقلهم من بقعة لأخرى في لمح البصر دون الحاجة الى طرق الأبواب أو النوافذ .. الليل الذي لا يخشون ظلامه بعد أن هادنوه ودجنوه وبات أحد جنودهم المخلصين .. الضباع التي يركبونها أو يتنكرون على هيئتها في مشاويرهم الخاصة جدا.. صارحني أبي غير مرة بأنه يتمنى لو يكون ساحرا.

★ قاص من سلطنة عمان.

وذات يوم كان يحفـر تحت شجرة ليمون ليسمدها بروث البقـرة فانفتحت في الأرض فتحة عميقة سار فيها أبي الى آخرها .. رأى مناظـر وقف لها شعر رأسه اجلالا ومهابة: رؤوس بشرية مقطوعة تنظر اليه وهي تبتسم ببـلاهة.. عجوز شمطاء تتعكز بأسنانها متجهة نحو المجهول.. كـلاب تموء تخربش قططا تنبح .. ثعابين تزحف بـرشاقة كأنها تحرس المشهد الموغـل في الرعـب.. كانت هـذه مغارة السحـرة.. خاف أبي في البـداية وارتعدت فرائصه لكنه ما لبث أن تمالك نفسه ولملمها.. أخبر السحرة برغبته الجامحة في الانضمام الى ناديهم فـاشترطوا عليه أن يقـدم إليهم أحـب مخلوق الى قلبه ليـأكلوه في وليمتهم التي يقيمونها كـل أسبوع .. وبالطبع لم يكن أعز منـي على أبي.. حتى أمي لم يكن يحبهـا مثلي لأنها كانـت في نظره كثيرة التذمـر والطلبات .. وبينما كـان السحرة يبتلعون ريقهم تأهبا للتلذذ بلحمي الطري خرج منهم ساحر شاب ضخم الجثة يقال له دندان .. يبدو أن دندان هذا كان مهووسا بـالفتيات الجميلات أو لعله أحبني من النظرة الأولى. فما إن رآني حتى صرخ فيهم: « رويـدكم يا قوم» وغـادر المكان في غمضة عين.. وقبل أن يرتـد إلي طرفي عاد يجر وراءه عجوزا قـال الزمن كلمته على وجههـا.. دفع بها إليهم وقال هو ينظر إلي بشهوانية تكاد تنط من عينيه: «هاكم أمي واتركوا لي هذه الفتاة» .. وتزوجني وحملني معه الى بيته أو مغارته أو زنزانته لا أدري بالضبط فقد كنت مغيبة عن الوعي واختلط في رأسي حابل الأمكنـة بنابل الأزمنة.. مضيعة كنت بين مكان لا أراه وزمان لا يراني.

ومرت السنوات، وتأقلمت مع حياتي الجديـدة، أو أرغمت على التأقلم .. فقد كان دندان يخبيء ذاكـرتي في جيبه عندما يخرج ولا يعيدها الي إلا عندما يعـود... لعلك لم تجرب العيش بلا ذاكرة تحرس تاريخ جسدك وروحك من الاضمحلال والتلاشي.

كنت عندما يتركني في المغارة ويخرج، أحس بالـوحدة ذئبا ينهشني فأخرج أنا أيضا الى الآفاق الرحبـة بحثا عن شيء يوهمني أني مازلـت حية.. كنت أتوغل في البعيـد.. أحيانا أصل الى قريتي .. أشاهد أبي يحرث الحقل.. أحاول أن أكلمه فلا أستطيع .. بلا ذاكرة لا يستطيع المرء الكلام.. وعنـدما ماتت أمي كنـت موجودة في القريـة ومشيت في جنازتها دون أن أبكي .. بـلا ذاكرة لا يستطيع المرء البكـاء.. بلا ذاكرة لا يستطيـع المرء فعل أي شيء .. لذا فقد كانت أسعد بلحظاتي عندما يعود دندان الى المغارة ويعيدها الي.

وهذا المساء ـ وقبـل أن آتيك بقليل ـ زارنا كبير دندان الذي علمه السحـر .. كانت زيارة مفاجئة ومقلقـة لزوجي، فهذا الكبير لم يكـن متعودا المجيء للصغار إلا لـلأمر الجلل.. تزامنت هذه الزيارة مع آلام مبرحة في بطنـي عصفت بي قبيل وصوله مصحوبة بدوار ورغبة عـارمة في التقيؤ على أي شيء.. انتحى الكبير بـالصغير جانبا وكنـت خلفهما من حيث لا يشعـران .. سمعته يقـول له بهمس شيطـاني: «إن في أحشاء زوجتـك مضغة ستقضي على كل السحرة بمن فيهم أنت.. فانظر ماذا ترى».

وعندما غادرنا الضيـف كان زوجي مصابا بالفوضى والعـرق.. كان الشرر يتطاير من عينيه الى بطني حاملا توقعا أخرس .. تأبط شرا وخرج مذهولا مليئا بالشرود لدرجة أنه نسي أخذ ذاكـرتي هذه المرة .. كـانت حـاستي السادسـة مـاتـزال تعمل رغـم سنوات الغيبوبة.. أخبرتني بأن ثمة خطرا أقرب الى مـن حبل الوريد.. فكرت في البداية في الهرب الى مكان بعيد عـن عيني دندان، لكنني قلت لنفسي أنـه ساحر ولن يصعب عليـه معرفة مكاني... بل إنه سيعرفه دون أن يجشم نفسـه مغادرة المغارة.. وفجأة، داهمتني فكرة خلتها رائعة: أن استنجد برجل أحبه .. وطفقـت أرددها في شفتي: «رجل أحب ..» وقبل أن أكمل قفزت أنت الى ذاكرتي.فقد كنـت أحبك دون أن تدري ودون أن أجرؤ على البوح كان الحب في قريتنا كما تعلم ـ ولعله مازال ـــ من أكبر الكبائر، ومن وقع فيه فقد وقع في المحظور .. وما كنت أنا البارة بوالـديها لأعرضهما لفضيحة تجلل تاريخهما بالسواد.. لذا كنت مكتفية بمراقبتك وأنت تخرج من المسجـد بعد صلاة العصر بخطواتك الرجولية الواثقة التـي يخفق لها قلبي ويحلق في فضـاءات الجنة.. كنت مهووسـة بكل شيء فيك: مشيتك .. وسامتك .. نظرتك الآسرة .. طريقتك في العض على الحروف .. وعندما استعان بك أبي في موسم «الجداد» لتقطع عذوق النخل المثمرة كنت مذهولة بطريقتك الرشيقة في تسلق النخلة ورفضك الاستعـانة بـ«الحابول» .. كنت مغرمة بك حتـى النخاع لدرجة أنني كنت أتعمد الزج بنفسي في الطريـق الذي تسلكه لمجرد أن تقول لي : صباح الخير أو مساء الخير.

قالت زوجتي وهي تدعك عينيها من أثر الضوء:

– صباح الخير.

– مازلنا في الليل.. لم يبزغ الفجر بعد.

– فلماذا أشعلت النور إذن؟

– لأنني .. لأنني..

ضاقت العبـارة ولم أجد لساني فكان أن ارتميـت على السرير بعد أن نفرت بسبـابتي مفتاح العتمة.

ورأيتني أنا الجبان الرعـديد سليل الرمال التي دفنت فيها النعـامة رأسها أقتحم مغارة السـاحـر كرصاصة مجنـونة لا تدري من أطلقهـا.. أعزل الا من رغبة حيـاة تتسلقني وقارورة زئبـق أعطيتها كـآخر تميمة ألـوذ بها من الانحـدار.. أضع يـدي على الجهة اليسرى من الصـدر لأتأكد أن الصـورة الباهتة ما تـزال محشورة في إطارهـا الضيق فاكتشف أنها بـدأت تقول رعشتها الخائفة.. وبحذر شـديد كأنه الـرعب أوزع عيوني الكثيرة بالتسـاوي على الأرض خشية التعثر برجـل الساحر الأخطبوطيـة الممددة على بساط من الحريـر، وعلى السماء مخافة أن يقع على رقبتي الخطاف الـذي سترسله بعد قليل لانتشـال روح الساحر.. تـرى هل يدري هذا النـائم الآن أن هذه ستكون نـومته الأخيرة.. هل يدري أنني حين أصب الزئبق في أذنه ، بخفة النحلة حين تلسع ، سيخر على بساطه الحريري ككذبة بيضاء .. ها أنا أفعلهـا.. ها هو يتلوى من الألم كشاة مذبوحة.. يا الهي.. لكـأنني انتصرت عليـه.. أكاد أسمع ضجيـج روحه وهـي تغادر .. مـن فينا الساحر إذن يـا دندان؟! فلتمت ولتبق شهد.. وليبـق طفل يذيب ثلـج الأحلام وينصب الكمائن للحظات الفـرح الهاربة مـن ليل لا يتقـن الا ترجمة خـواء الروح كما تترجـم الشمس النهار.. طفل سيبكيني حين أموت، وسيكتـب على شاهد قبري : «هذا أبي الذي لم يمت.. ولن يمـوت».. يا رب السموات والأرض.. مازلـت تقاوم يا دندان .. مـازلت تزحف في البساط كسحليـة تحتضر تحاول أن تحفر بئر الحياة بإبرة الـوهم.. ستموت وسيبقى طفل يخلق للماء طعما ولونا ورائحـة ويأمره أن يلل أحلام الحالمين ولا تبليلها .. يا الهي.. ما أقوى عزيمتك أيها الميت ! هـا أنت تصل الى نهاية البساط وتلامس التراب .. بم بوم بوووووم .. ما هذا الدخان الكثيف الذي ملأ المكان؟! .. يا الهي .. ها أنت حي من جديـد.. يا لقوة التراب! .. هـا أنت تقهقه بمـلء شدقيك . لم أكـن أظن أن لك مثـل هذه الضحكة الرنانة.

– أما علمت أن التراب يبطل مفعول الزئبق أيها الأحمق؟!

– لا لم أكن أعلم .. أنا أحمق حقـا.. ها أنت تتقدم الي تسبقك أظافرك الطـويلة.. ها أنت تطبق على رقبتي بكلتا يديك.. ها أنت ترفعني عاليا وتطيحني أرضا.. يا إلهي .. أنت الآن عملاق ضخم وأنا لا شيء .. قل لي يا دندان : لماذا أراك الآن كبيرا ولا أراني ؟

– لأنك أصبحت دودة.

– لا .. لا .. أقسمت عليك بأعز عزيز لديك أن تحولني أي شيء آخر غير الدودة .

– بل لن تكون الا دودة رخوة لا حول لها ولا قوة ولا ذاكرة.

– لا ..لا..لا.. أنا لست دودة.. لست دودة .. لست دودة.

قالت زوجتي وهي تعصرني في حضنها بينما هـي تبسمل وتحوقل : «أعرف أنك لست دودة يا حبيبي.. هديء من روعك ...يبدو أنك لم تسم الله قبل أن تنام».

ولا أدري لماذا شعرت وهي تلقـي على اللحاف الأبيض بأن رأسي أصبح فـارغا ولم يعد يفكر في شيء إطلاقا.

قصتان

أفراح الصديق*

دوران

مازلت أتذكر ذلك الدوران الذي انتابني قديما. لقد غافلته وتوقفت عند حدود التلفت فقط ولكن ببطء وإذا ما نظرت الى الأعلى أو الى الأسفل وقعت مغشيا علي. لذا فقد توقفت أيضا عن مط رقبتي لأي جهة.

لكني تعبت من تقمص الأشياء وبدأ الدوران يعاودني شيئا فشيئا وأكاد استجيب له، كنت فيما سبق أدور حول الأشياء وأصنع لها في خيالي ما أريد سواء كنت نائما أو قائما سائرا أو جالسا متكلما أو صامتا.

أرى الأشياء واحددها أدور حولها أولا وأدخل فيما أريد في حدود دوراني.

الآن وبعد هذا العمر الطويل صرت أدور حول نفسي فقط ولكن دون نتيجة اذا تكلمت رددت ما قلته دون كلل واذا ما قرأت أو كتبت أعدت ما فعلته مئات المرات دون أن أدري. في لحظات مختلسة بين دوران وآخر أستعيد أنفاسي وأعرف أني أكرر نفسي ولكني وقبل أن أجد الحل لانقذ نفسي من هذا الدوران الى الأبد، أبدأ بالدوران حول نفسي مرة أخرى.

قد تعتقدون أن ما أعانيه في هذه الحالة شيء سيىء. لكن بالعكس من ذلك فإن دوراني حول الأشياء ثم حول نفسي حاليا يجعلني في تجدد دائم في كل دقيقة وسأشرح لكم ما أراه بالضبط.

عندما تبدأ الحالة فبدايتها لا تكون أبدا واحدة أو متساوية فمرة مثلا أكون واقفا أكلم نفسي أو ممددا على فراشي أو منتظرا للأكل أو جالسا أكتب أو أقرأ أو أتكلم مع الآخرين. لكن المهم هو الكيفية عفوا فقد أثقلت عليكم بالشرح في أي حالة من هذه الحالات لابد لي أن أمسك بداية بزمام حلقي وأغمض عيني ولابد من الشعور بالغثيان في كل الحالات:

١ – أراني في مغارة كبيرة لا أدري من أين يأتيها الضوء لكن كلما اقتربت وسرت نحو الامام تزداد الطريق طولا وعلى طول هذه الطريق تبدو الطيور وهي تتطاير من كل الاتجاهات وأظل أسير وأسير ولا تنتهي الطريق ولا تتوقف الطيور عن الطيران.

٢ – أراني في جوء السماء ـ لا أدري ان كنت ماشيا أو طائراـ المهم أني ما بين السماء والارض. ولا أراها مضاءة بل كأنه ليل بلا نجوم ما عدا ضوء قليل في العين لا أبحث عن شيء وكأني شيء من لا شيء.

٣ – أرتاح كثيرا عندما يأتي هذا المشهد الذي أنا فيه في قرية نائية كل سكانها عراة لا يأكلون ولا يشربون ولا يفعلون أي شيء مما نفعله ما عدا انهم يظلون سابحين في أنهار مياهها ضاحكة.

مازلت أتذكر ذلك الدوران الذي انتابني قديما. لقد غافلته وتوقفت عند حدود (هذه لحظة مختلسة أعتذر لكم عن تكرار نفسي فقد داهمني الدوران).

البحر الزجاجي

على شاطيء البحر جلس يتنسم هواءه ويبثه آلامه وأحلامه، وبينما كان بعض الماء يصل الى رجليه يغسلهما ويداعبهما ذهابا وايابا جاءته فكرة لمد هذا البحر وجزره.

– لماذا لا أبني بحرا زجاجيا مكونا من أربعة حيطان، عندما يأتي المد نفتح الحائط الأمامي المواجه للبحر فيدخل الماء بما فيه من أسماك وعندما ينتهي المد نغلق هذا الحائط وهكذا دواليك حتي يمتليء بحري الزجاجي وبدلا من أن ندخل البحر الى الأعماق لنرى ما فيه يكفي أن نقف وقفة عادية أو نجلس أو نستلقي على ظهورنا فنرى البحر من الأعلى الى الأعماق دون مشقة أو تعب.

– آه .. نعم.

وقف بسرعة فرحا لهذه الفكرة وأخذ يروح ويجيء، حاكا رأسه مرة ومرة يضع أصبعه على فمه ثم تمدد على الرمل رافعا رجلا فوق رجل انه حلم جميل.. بل فكرة يجب تحقيقها ولكن .. كيف؟ هكذا قال.

كان الليل قد بدأ باسدال ستاره وزادت الأمواج تلاطما واشتدت حركة المد والجزر حيث كان الماء يصل الى صدره دون أن يحدث فيه أية رعشة لأنه كان غارقا في تفكيره سارح الذهن في كيفية صنع البحر الزجاجي.

زاد المد تقدما حتى غطى رأسه وزاد الجزر . ولكنه عندما كان يحس بالانسحاب رويدا يقول بذهن حالم:

– هكذا سيغطي بحري رأسي وسأسبح فيه كثيرا وسأصنع نافذة في الأسفل ـ كان الجزر يسحبه الى البحر ـ وعندما أحس أني لا أستطيع الاستمرار في السباحة أفتح النافذة وأخرج. عندما فتح عينيه لم يستطع أن يميز أين هو فقد كان الليل وكان البحر بتموجاته.

★ قاصة من اليمن.



آدمية

صلاح عبداللطيف *

من رحم الغيب، ظهر منطاد أصفر، على بعد، كخيط ضائع في خلاء الجهة الغربية من السماء، طحنت رياح البحر النهمة ناحيتيه، فارتفع مثل رمح بين معابر الضوء، لتداعب أسيجته الخلفية جرعات من مراتب الهواء البارد كالزبدة في رقتها، مستثني خيوط من حزمة شمس قلقة، كانت تنافح الغيوم وهي تحجبها عن الأرض بأجنحتها الضارية. إنزلقت الأمواج على حبيبات الرمل الطرية، ثم لست قدمي بذراعيها الباردتين، فتخلخلت واهتز كتفاي. أخرجت ناظوري من حقيبتي المعلقة على كتفي لأرى شبح المنطاد الذي أصبح تحت كبد الغيوم بحجم بقة. دورت عدسات الناظور فانقاد المنطاد لحبال العدستين اللتين سحبته قريبا، فبدا كما لو كان فوق أنفي.

في داخل المنطاد، رأيت رجلا واقفا وقربه آخر جلس على كرسي فضي ذي عجلتين مطاطيتين، من النوع الذي يجوب به المقعدون الأرض بعد أن تعجز أقدامهم عن توجيه بوصلات أجسادهم. كان الرجل المقعد ناحل الوجه، مهترىء الجلد وقد علاه طفح جلدي قرمزي اللون، ودعك جفنه احمرار ضخمه، فبدا كأنه طحن بأختام الفلفل الأحمر. دورت العدسات كما يفعل صياد يطارد ظبيا رشيق القفز، فبان الرجل المقعد محبطا شاردا كأنه يصغي الى أصوات لا يسمعها غيره.

أخلاط من سمك كثير، كانت تسبح طولا وعرضا في حوض لدن داخل قارب صغير، كان يسابق لعاب الأمواج في صفيرها الثاقب كنثر باب خشبي. أسماك بحرية مفلطحة، طرية السلخ، حامت فوقها خمسة نوارس، تجادلت بأصواتها المذعورة فوق رأس الرجل الجالس وسط القارب. كانت النوارس تعلو أشبارا فوق حوض الأسماك مدمدمة بنثار من حروف مبهمة، هو هواها المعقود على واحدة من الأسماك أو حفنة من السردين.

كان الواقف في المنطاد، الذي تابع طرقات الموج على صدر القارب، قصير القامة منفوش الشعر غليظ الحاجبين، ينتمي في حركاته الهاذية الى الصيادين الذين لم يروضوا حياتهم خارج مشهد البحر. الصياد ريح ترشد البحر التائه الى أحلامه الذهبية والبحر فنجان قهوته حينما يفتك برأسه الصداع.

جلست على صخرة ذات حزوز ناتئة، بعد أن مهر التعب بختمه على قدمي. روضت العدستين من جديد لكي لا يفلت المشهد من عيني، فبان المنطاد أكثر قربا الى الشاطىء مما كان عليه. كان الهواء كخيوط من حرير تتعانق فوق وجهي، فازداد نثيث الأيام العابرة حولي، لتسند أياتها الى لوح ذي ركائز متينة، أمام أعمدة عيني التي هربت الى هذا المكان بعيدا عن أفواه تلك الأيام الجحيمية المتربصة بها.

جئت الى هذا الجزء الدافىء كرغيف الصباح، من جزيرة لاپالما الكنارية، بعد أن تدربت شهورا طويلة على الانتحار. تدربت بقسوة بالغة كما يتدرب الجندي في شهوره الأولى، بل إنني حرمت نفسي لثلاثة شهور من استراحة تشطر أيام التدريب، كتلك التي تسمى اجازة في الجيش، لكي أبقى محموم التشبث بهدفي الذي لم أدع ريح المصالحة مع الحياة تمسه.

حاصرت نفسي، المولعة بالانحدار الى أهوائها، مضيقا عليها اختياراتها، فأنا أعرف بحسب خبرتي مع نفسي، بأنها لا تنقطع عن المراوغة، حتى تفقدني حزمي على ما نويت عليه. غدت حياتي في تلك الشهور الثلاثة، لا تتسع لاحتمالين كما عودتها دائما، أصبح الهدف محصورا كما يحصر الصياد قنيصته، بعين واحدة، خلف زجاج بندقيته، قبل أن يطلق الرصاصة التي تهبط بالحيوان من مجرة الحياة الى مجرة الموت. كنت أتسلى بصفح الحياة، حين تمد عنقها بين فينة وأخرى، مثل طفل يراوغ قبل النوم، لتمتحن اصراري على مقاومة اغراءاتها.

الى ذلك الأفق العاري، الذي خضعت روحي لريحه وضوئه، جئت لأنتحر، بعد ثلاثة شهور، من عمل مكين على توثيق علاقتي بحياتي القادمة خارج جدران الحياة. كنت أتخيل نفسي بعد الموت، طائرا يرتب عشه في سقف طيني، قرب خربة في زقاق ضيق، قائم بين دفتين من البيوت التي تنكبها الفيضانات أو الأوبئة بين بوصة زمنية وأخرى. ما من أحد، أثناء حياتي، سكب حبر هذا الحلم على لوحة خيالي، حتى تصورت مرارا أني سطوت على هذا الحلم من أحد الأفلام التي خلعت أبواب عقلي.

زمهرير هو قرار الموت، لكنه دفء عندما تتهاوى أعمدة الحياة لرجل نهم في حبها، مسرف في أمله بالتنعم بجمالها ولا طاقة له، في عين الوقت، على التناحر مع غدرها، كانت لي سبلي وحيلي لاغلاق أبوابي كي لا أسمع ريح الحياة وهي تدق على بعنف أثناء تأملاتي الخاصة. غير أنها كانت تتمكن من تسريب قصاصة من تحت الباب. أسحبها فأجد عليها جملة من نوع «ارتد غدا ثوبا أبيض بدل الأسود» والثوب الأسود عندي لا يعني إلا انقلاب الحجر على ظهره، أو بتعبير متشائم الانتقال من الظاهر الى الباطن، من ظاهر الأرض الى باطنها. ولأنني لم أكن في حياتي من الصابرين على المكاره، فقد زاد جناح رفضي لتلك المساومات طولا وعرضا. قلت في تلك الليلة التي شاخت فيها وسائل حواري مع الحياة «حسنا، سارحل»، لكنني أحسست رغم اندماجي السهل مع قراري، أن غضاريفي ومفاصل عظامي ومثانتي وأصابعي وكتفي وكل عضو في جسدي قد تقوض، أحسست أني تهدمت في فراغ كبساط الضوء الراقص في مجرى نور ضوئي.

تسلسلت فصول الكابوس مفتتحة ظهورها بفيضان مبهم لم يكترث بالأرض وساكنيها دفع بحصواته أولا، ثم بثرثرة خفيفة هي فم الماء قبل أن ينفتح، وبعد ذلك فتحت أفعوانات الماء أشداقها فلجمت أنفاس روحي بنشيدها الذي يصفر لحن الموت. صفرت ضاحكا وأنا أقلد لحن الموت، فيما كانت يداي تتوسلان المجدافين أن يواصلا اختراقهما لأحشاء الماء. تضرج وجهي بوهج ذهبي رشيق، هو تلك القوة الشيطانية التي أخرجتني من ظلمة ذلك المكان، وسرت بي بعيدا عن زمجرة الطلاسم التي وشمت قلبي بنقشها السري.

أتيت الانتحار مفرطا في حماسي، كأنني على موعد مع شخص سبقني. كان الوقت ظهرا، في تلك الجزيرة التي تشبه سلة من الزهور وسط المحيط. بدت الأرض مغسولة بحبات مكورة من المطر، إنساحت بقاياها فوق البساط الرملي الذي رسمت قدماي عليه كائنا يشبه الزرزور. خدر يشبه الغيبوبة سرق وجودي، فتنفست بعمق مستفيضا نفثات الهواء الى داخل رئتي.

سطع المنطاد مقتربا مني، فلمحت الرجل المقعد هذه المرة دون الاستعانة بالناظور، وزنته بعيني، فبدا شحيحا لا يتجاوز بعظمه وجلده حفنة من الكيلوات، أجفلني منظره، وأجفلني أكثر أنه يشبه شخصا عرفته في حياتي. ابعدت الفكرة عن ذهني، فلا يمكن للمصادفات أن تكون وقحة الى هذه الدرجة، حتى تجمعني، أنا الذي جئت الى هذه الجزيرة لأنهي حياتي، برجل أعرفه يوشك أن يغادر كرسيه الى القبر. صرفت بصري عنه الى الصياد الذي كان يدون ما يمليه

★ قاص من العراق يقيم في المغرب.

عليه المقعد، في دفتر ذي غلاف جلدي بني، كأنه من النوع الذي تدون فيه الوصايا الأخيرة. حاولت قياس نوع حديثهما بعيني، بعد أن جلس الصياد على مصطبة المنطاد واضعا الدفتر على فخذه، كانت فخذه مثل أفخاذ الجزارين وهي تكاد تنفجر من التخمة.

خصومتي مع حياتي قادتني الى هذه الجزيرة، فانا كنت أريد الانتحار قبل أكثر من عشرين عاما، لكنني ختمت بالشمع الأحمر، كل مرة على قراري بعد حادث يبدو أنني كنت أتمناه في أعماقي. ففي المرة الأولى، وكنت حينها في مطلع العشرين، أتممت التجهيزات الضرورية لانتحاري بعد أن اشتريت قنينة من خل الصنوبر، وهو سائل كان الحجامون عندنا يعطون ثلاث قطرات منه لمن يقصدهم، بعد أن يشكون باصابته بمرض يسمونه الحمسة، والحمسة مرض غريب يشيط القلب فيحرقه، ويقول الحجامون أن دمعة تمتنع عن الخروج فتظل في مكانها أعواما، حتى تنزلق في يوم الى داخل الجسم، فتثقب القلب دون أن تكشف عن أسرارها طوال تلك الأعوام لعين أخرى غير عين الضحية. وبحسب علوم الحجامين، فإن ثلاث قطرات من خل الصنوبر، كافية لتفتيت تلك الدمعة، لذلك اشتريت تلك القنينة بأمل أن أفتت بعد أن أشرب ما فيها كاملا، دموعي وقلبي.

أنهيت في ذلك اليوم الصيفي استعداداتي، بعد أن ودعت أهلي وأصدقائي، دون أن أجعلهم يدركون الى أين سيتدحرج جسدي. في النفق المظلم على عتبة الموت، سمعت صوت أمي يناديني «جميل، جميل، تعال يا جميل انظر صورتك في التلفاز». تدحرجت تلك الكلمات مغرية قرب أذني، فمن لا يكاد يغمى عليه فرحا أو ذهولا، حينما يرى صورته في التلفاز وهو جالس في غرفته. خرجت الى مكان الصوت فاستقبلتني أمي قائلة «خدعتني عيناي يا ولدي، كان صورة منك، العينان والشعر والفم، حتى أن صوته وهو يزعق بمن حوله كان مثل صوتك تماما حين تزعق بنا في البيت. هيا، في المرة القادمة ستكون أنت كما أراك الآن في صدر التلفاز». نظرت اليها وهي تطحن البيضة تحت أسنانها، ثم قلت لنفسي مواسيا «ربما سيحصل ما قالته». كانت تتحدث بيقين صارم، كأنها تتبادل إشارات مع من بيده الأمر، سيما وأنا من المؤمنين بمذهب الاشارات. طويت تلك المحاولة كما كانت أمي تطوي سجادة صلاتها، متعلقا بوعدها الذي تتبعته لثلاثة أعوام كما يتتبع قط فأرة.

قضيت الأعوام الثلاثة اللاحقة منتظرا وعد أمي. كاد أملي يتفتت بعد أن رأيت في التلفاز من هم أقل شهرة مني، غير أنه عاد فالتحم حينما كنت أسمع مذيعا يبشر، بين فترة وأخرى، أن مفاجآت ستتضاءل أمامها كل المفاجآت القديمة هي في طور النسج. ضاق جرحي أكثر بعد أن حثني ملاك، رفرف بأجنحته على وجهي، على معاشرة امرأة وجدتها يوما قربي دون أن أعرف الطريقة التي وصلت بها الى. أصبحت تلك المرأة في غضون شهور زوجة لي، فظننت أن الانتحار قد دخل الى محفوظات التاريخ. استرسلت في تدبير محبة لتلك المرأة، فلم أعثر عليها. كنت ألفظ بعض الكلمات، بين فترة وأخرى، فأرى تلك المرأة سعيدة كما لو أنها فصلت الماء عن اليابسة، طلبت مني في الأيام التالية أن أعيد على مسامعها نفس الكلمات كي تمتلئ حجرات حياتها، كمن أخبرتني بمعجزة الحب. لكن تلك الكلمات مرت على ذهني خاطفة مثل نقيق ضفدع في ليل يتنفس هواء غابة.

اعتادت في العام الأول على مذهبي الحياتي، وربما أشفقت علي، غير أنها في يوم من العام الثاني، وأظنه كان يوما ساخنا، جمعت بعض حاجاتها الضرورية، في حقيبة بلون الرمل، ومضت دون أن أراها بعد ذلك.

عاد اليأس يتسلق مدارج روحي ثانية، بعد خسارتي بصورة مفاجئة لرباطي العاطفي، الذي نفخ في قلبي، لسنتين غيبوبة دافئة أبعدت عن خيالي تلك النية التي شطرت حياتي دائما الى نصفين. تأسيت أول الأمر على سقوطي في الحفرة من جديد، لكن أبي زارني في منامي بثوب أسود يشبه ثوب قس ارثوذكسي، وهو يعرف أنني لا أحبذ زيارة غريب لي في منامي، ثم قال لي، بتهذيب جم، وهو جالس على منصة من خشب العرعر «تلك هديتي لك، إنها بركة من الرب أن تهجرك تلك المرأة». أحسست أن عظامي تطقطق فوق السرير، المصنوع من خشب الزان، ذي المساند الأربعة التي تجعله يبدو مثل قطرة زيت تتمدد فوق الماء.

ثلاث ورقات كانت رسالة الوداع التي تركتها زوجتي على طاولتي. صرفت بصري عنها أول الأمر، غير أنني عدت لأقرأها بعد اليوم الرابع من خروجها. كانت تشتم في رسالتها، المنقوعة بانشاء غاضب، مربض حياتي ويقيني ومذهبي، زاعمة أنني لا أليق برمش من رموش عينيها، ثم ازدادت انفلاتا في الورقة الثالثة فغرزت نصل شرها الدفين في مكان تعرف أنه يؤلمني، كتبت قائلة «انتشل نفسك من أوهامك قبل فوات الأوان، اذهب الى طبيب نفساني يعلمك ألون الحب لتتدفأ بها روحك القارصة».

عثرت على طبيب نفساني بالصدفة، بعد أن لفتت نظري لوحة غارقة في سخام أسود، على مدخل عمارة صغيرة، فاتحته بهمومي فطلب مني وهو ينظر الى سقف حجرته أن أتمدد على سرير فضي اللون شاخت مفاصله وشرايينه، حتى تصورت أنه سيتقوض عندما أنثر جسدي فوقه. اقترب مني متفرسا في وجهي بعينيه المرتبكتين المتشبثتين بنظارة إطارها من الصفيح الذهبي المهترئ، كان حليق الشاربين، كث اللحية، يمرر راحة يده فوقها كما يفعل الشيوخ. ألبستني حركاته ثوب ارتباك أخل بإنشراحي وعرقل شحذ ما رتبته في حلقي لسرده عليه.

أخرج دفترا صغيرا من ملاءته البيضاء، وأخذ يدون عليه بقلم ذي نصل بدا كقضيب يخرج من مخدعه، بعض الكلمات. كان لسانه ينساب أثناء تدوينه من زوايا الغمين، فبدا لي كأفعى تدب بين نبت وشجر في أطلس غابات على خط طول مدفون في أفق ضائع. فرفعت روحي وشعرت أن الرجل سيهوسني،بل إنني سأكون مثل سيزيف أدفع صخرة ملساء الى أعالي الجبل لتعود قبلي الى سافله، جذب يدي الى الأعلى وتركها تسقط فوق صدري «ما بك، ألا تستطيع السيطرة على يدك؟»، قال لي وهو يمسح جبينه بكفه. «أنا لذلك هنا» قلت له وأنا أفرك عيني الجافلتين من حزمة ضوء، باغتتهما بعد أن انحرف الى جهة اليمين.

كنت في الخامسة والعشرين من عمري، حين بحثت عن طريقة ثانية للانتحار. عثرت أخيرا على طريقة في إحدى المجلات، في بريد قرائها، حيث وصف لهم أحد القراء معاناته بعد فقدان أخيه الذي انتحر بعد أن لف سلكا كهربائيا مكشوطا حول عنقه. فوجئت بالطريقة التي شحذت سكاكين خيالي، وسلخت هواجسي التي جففت حلقي في تلك الأيام متوعدة بصوتها الأنثوي بفشل المحاولة، تخاصمت مع أهلي وأصدقائي، زمجرت في الليلة الأخيرة قبل الانتحار في الحانة، كسرت زجاجة، فنهض أحد الزبائن وكاد يهشم رأسي لولا تدخل صاحب الحانة، هرع الى رجلان، نزت من عظامها رائحة كريهة تنفستها بسرور، وهما يحملاني الى خارج الحانة.

أصبح السلك الكهربائي المكشوط في يدي اليمنى، لم يبق إلا أن أضغط على زر النور، رن الهاتف في غرفة الاستقبال وسمعت أختي ترد قائلة «أنه ينتحر». انفجرت كما يحصل لقنينة غاز، أرعدت وأزبدت ثم دفعت السلك بعيدا متجها الى أختي، شتمت كل ما يمت لها بصلة، وملحت غيظي بشتائم على مقاسها لا يفهمها غيرها، اختللت حينما ردت علي بصوت ناعم «ليس لي ذنب، عثرت على وصيتك فوق هذه الطاولة».

حملت حقيبتي وغادرت مدينتي بعد تلك المحاولة، ظننت أنني نجوت من مكائد البشر وإبليس بصوت مزماره ذي الرنين المدوي كالريح في أذني. «ليتني لم أفعل»، تلك هي الجملة التي غمرتني بعد مسيرة قصيرة خارج دارنا. أحسست أني كسبت الحياة وخسرت روحي، غادرني غضبي الساخن فأصبحت رزينا لا أصرخ حينما أرى فظاظة، مرحا أتشظى من الضحك حينما أقع على مشهد نادر، كما كانت تفعل أمي. لا ينكسر قلبي حينما أرى بائسا يواجه لوحده صمت العالم المحبوك، وتغاضيت ببطء عن رسالتي المقدسة في اعادة تشذيب الكائنات بمقص الملائكي، حين لم يكن يهمني أن تفقد الأرض آلاف البشر في عملية التشذيب تلك، ما دمت سأضمن إرتداء الجميع مثل ثيابي.

هبط على حياتي، بعد ذلك في السنوات التي قضيتها خارج دارنا، رخاء مثل ثلج يسقط فوق قمة جبل، تدفأت بذلك الرخاء رغم برودته، واتخذته زينة أطرد بها لوعة أيامي الماضية، التي لم تكف عن مداهمتي في ظلام نومي، بين فترة

وأخرى فكنت أشعل في جوفها نارا لتبددها سحب الدخان عن ناظري.

انصرفت الى تدبير مشروع خاص بي، مقهى سميته بيضة الشيطان أطلقت الاسم على المقهى أول الأمر على محمل الهزل، فإذا به اسم يخلب عقول الكثيرين. كان الزبائن يتبارون في استنباط المعاني المحتجبة التي كنت أرمي إليها من تلك التسمية، فيما كنت أجلس على مقعدي أقهقه بصمت حيث لم يتجاوز خيالي أكثر ما تعنيه كلمتان بسيطتان: بيضة وشيطان. استنفر البعض خياله لتفخيم مقاصدي، وأصبح بعضهم يسألني أسئلة دارت في حلقة مظلمة، لم أفهمها رغم كل مصابيح الانارة التي استعنت بها. كانوا يروضون ما لا يصح ترويضه ليتسلق جدار الكلمتين، خامشا بأظافره عاصفة مثل رمشة عين، بأمل الاطلال على متحف المعنى.

لم ألتفت كثيرا الى ثرثرتهم، استعضت عما يملكونه في رؤوسهم بما أملكه في جيبي. كنت أهشم دوي الأصوات الصارخة في جوفي، المصرة، في حنق على جهالة رأسي مما يحتاجه صاحب مقهى من ذلك النوع، بالضغط على زناد البذخ، فتهدأ تلك الأصوات، بعد جلجلة ذات شعاب لا تحصى.. في السنة الثالثة من عمر المقهى، تزوجت من شقراء أدمعت عيون رجال،كانوا يحفنون أحشاء التراب الذي تدب عليه، فيقفلون راجعين الى بيوتهم ليضعوه في سندانة الشقاء المنتظر. صالوا ليتصيدوها تحت بصري، حينما كانت تأتي كل يوم الى المقهى، غير أنها كانت تمشط شعرها الأشقر، غير عابئة بهم، ناظرة الي ببروق عينيها الزرقاوين السخيين، حاسرة قميصها من الامام فوق السرة، كأنها أرادت أن تطلق أفاعي شهواتي من مخادعها.

كانت تلك المرأة في السنوات التي قضيناها معا، مثل قطرات زيت صبت على أنابيب صدئة، اتسع قلبها لمعادلاتي الصاخبة مثل ضربات مطرقة على جحر، محاولة استمالتي مثلما تستميل الأمواج صخور البحر. غير أنني كنت مشغولا بانتزاع طاعتها لي، ولم أصرف النظر عن الأمر رغم دعواتها المتواصلة لي بالانشغال بأمر أنفع. في السابعة، من صباح كل يوم، كانت تمتطي دراجتها النارية، غير آبهة بالريح أو المطر، أو نفاياتي المتراكمة في طريقها، لتصل الى مكان عملها. وحينما كانت تعود فإن خديها كانا يبدوان، عن يمين وشمال حمراوين بلون النار، بفعل مداعبة الريح لهما.

الكرزة، هكذا أسميتها بفعل بذخ الدم في رواق وجهها، كانت تعمل في الجهة القديمة من المدينة في مكتب للنقل يقسم البضائع الطازجة المتدفقة من الميناء الشمالي الى الأغصان المتشابكة طول البلاد وعرضها. وكانت قامتها العملاقة المنشقة الى ضفتين، واحدة شهوانية تكفلت بإفراغ جوفي المعتم بإتقان أمومي، والأخرى بالغت في ذعرها مما يورثه الموت على مجراته الأرضية، كانت تسألني وهي تصنف سعادتها الى مراتب وبيوت «انظر، ألا ترى أننا مشدودون الى قدرنا بخيوط فاحشة، ألسنا مثل فضلات الأصباغ ننزلق الى جحيمنا بخفة طيران شعرة؟».

ذاك الشعاع من حزمة الحب الرقيق الذي رضعته من ثدييها، كان لكنة لم أسمع بها من قبل. لم أتعود مثل سحب الحنان الفاتنة تلك، ذلك أن طفولتي كانت عبورا مذعورا من صرخات أبي الغليظة الى مشاكسات أخي الأكبر مني. لا أذكر أنني استرحت في أحضان أبي، كما كنت أشاهد باقي الأطفال. كنا من نسل يولد مرتاب النظرات مما حوله، باحثا بأصابعه الصغيرة عن ثدي أو صدر يركن إليه، فتكون النتيجة مثل صيد في الظلام، إذ يتعود الرضيع وهو يمضغ الحلمة على بلاغة التجريح والشتم التي يوقدها الأب مثل الشواء في قضبان أذني أمه.

هكذا كنت ضائعا وسط مجرات الحب التي وضعتني الكرزة داخلها، بل كنت غاضبا ومطرقا في أحيان كثيرة، وهي تتهادى الى جواري، فتسألني مستخفة «أضاع منك شيء؟»، ثم تجيب بنفسها على سؤالها بعد أن يعرض الصمت على وجهي «ما أضعته لن يعود، تدرب على أن تبدأ من جديد». كنت أهرب من تلك الحوارات الجادة الى غيبوبة الافراط في مجاهل الحنين، حتى أنني صرت أتنفس ثغرات أحاسيسي كجرح مشغول بأدغال الدم. كنت أعرف، من ناحية، أنني لم أعد أتحمل تلك الأرض التي يتذابح على تخومها أصناف من البشر، لا يلبث الفالت منهم من مذبحة أن يذبح من كان في صفوفه بالأمس. ومن ناحية ثانية، لم تناسب البلاد الجديدة أطواري ورياح قلبي ووسائد عيني، فقد كنت أهز ذيلي مثل الكلب شاكرا كل إيماءة ود، ثم أرتخي متمددا على الأرض ناظرا بعينين مغتبطتين الى من يتأملني، متصنعا فرحة تليق بما ينتظره مني سادتي الجدد، غير أني سرعان ما أجد نفسي وحيدا من جديد بعد أن ينصرفوا دون إشارة عابرة، فأطاطيء رأسي ماضيا الى لا معلوم مريب.

لم أبح لصديقي بما كان مدفونا في قاع روحي، تظاهرت بالانشغال بمقهاي، لكي لا تتراجع ابتسامتها التي كانت تنفخها على وجهها في أي وقت تريد. نساء كثيرات غيرها في المقهى وأنا الرجل الوحيد في الدفء النابت هادئا على سحنة المكان. كنت أول من يدخل الى تلك الخيمة، صيفا شتاء، ربيعا خريفا، وآخر من يختم على أوتادها بأصابعه المستعرة التي تشم رائحة أضلاعها. كانت بعض العيون تتزاحم مستطلعة بفضول بذور وجهي القادم من قارة مفرطة في أهوالها منذ أن ربطها الله بذيل عفريت لا يكف عن ذعره من رعيته التي تقع في نطاق أقداره، فينزح بها، مستنبطا شرور خلائق القارات الأخرى، من السهول الى الصحراء ومن الصحراء الى مدافن جوفت تضاريس تلك القارة.

أسلافي على تلك الأرض، من الذين عبروا قبلي إليها، دخلوا أقفاصا متنوعة، أتلفت نظراتهم وعقولهم وأصبحوا مسرفين في بخلهم الروحي، شرهين في تقليد النسخ المرة من أمامهم كل يوم، أسخياء في تمويه دهاليز قيعانهم المظلمة، حتى يظن الجديد مثلي، أول أيامه، أن أمواج السعادة تتدافع على أبوابهم، أحسست أنهم، طيلة السنوات التي قضوها هناك، تزوجوا غيبوبة أنجبت لهم أولادا وأهرامات تطحن تحته ذاكرتهم الساعية، بين فترة وأخرى لأن تفتح لها شقا في سطح رؤوسهم.

هكذا تخففت مع الأيام من أملي بأن أعزف أسراري لأسلافي على تلك الأرض، وأن أنحت مع بعضهم ما يخفف علي ضربات الغربة التي حكت أحشائي، فأحسست مرارا بسببها أني قريب من عجلة الموت. عاد الانتحار يوسوس في رأسي، فاندفعت دون جدال طويل الى مكتب سفر، طالبا من العاملة فيه تدبير رحلة الى جزيرة صامتة يستطيع الكائن أن ينتحر فيها بهدوء يشبه النعاس. أكدت لي العاملة بصوت فاتر خرج من فم صغير عالق بوجه لعوب «المكان الذهبي لهذا الغرض هو جزيرة لابالما»، وأدهشني تأكيدها الخالي من التفكه «في كل أسبوع، نبيع أكثر من ١٠٠ تذكرة لنساء ورجال، يطيرون الى هذه الجزيرة لنفس غرضك».

اقترب المنطاد أكثر، وأنا أقف فوق صخرة شاهقة في اللحظات الأخيرة من حياتي، حررت ناظوري من غمده الأسود، ووضعته فوق عيني فوثب المنطاد على عدستيه ليرشد بصري الى الرجل المقعد والصياد الغارق في تسجيل ما يمليه عليه الرجل. حل استرخاء في هيكلي، وتنفست عميقا أنسام البحر الذي لاعب المنطاد كما تلاعب أم رضيعها. نظرت الى المقعد، بعد أن انخفض المنطاد وأصبح على بعد أشبار مني، كان يتطلع الى الأمواج وهي تنشر أجنحتها تحت المنطاد. تحرشت نظراته الخرساء بذاكرتي أكثر ما تحرشت الأمواج الناهضة عاليا بأقدامي فيما بعد. انجرفت أقشر طبقاتها بحثا في تجاويفها عن أثره.

خيل إلي، بعد أن ضغط زناد ذاكرتي على عيني، أن الرجل المقعد انطلق بساقيه الرشيقتين في شوارع مدينة جور، التي ولدت فيها. كان يرتدي ثيابا ملونة تتوقف العين عندها، واضعا على رأسه قبعة سوداء تتدلى على حافاتها خصلات من الشعر. حثتني تلك الصور أن أضغط على زناد ذاكرتي أكثر، فرأيته في منتصف عشرينه، يحادث زوار معرضه بتهذيب جم شارحا لهم مخاطبات التماثيل وتورياتها، فيما دارت عيناه الدافئتان تتفحصان في عطش انطباعات الصحفيين وهم ينقلون آلات تصويرهم بين تمثال وآخر.

أنا الآن في منتصف الثلاثين من عمري، والرجل المقعد في منتصف الأربعين، ربما بحسب مكيال عيني، خلفنا عشرون عاما تعبر السماء كشريط من طيور

هاذية. استنشقت تلك الأعوام كما لو أنني خسرتها في مقامرة، توسع منخاري فشممت غبارا يهبط في ممرات صدري، غبارا أحمر يرتخي كأنفاس الشيطان فوق رموش العين والحاجبين وشعر الرأس، الغبار هو غسق جور الجالسة على موقد جمري ذي فحم يصر صريرا وئيدا، وهو يشوي البشر الموضوعين في أسياخ بعنق مدور على وسطه.

وصل المنطاد الى المكان الذي كنت أقف عنده، كانت الشمس تتموج مثل أنثى على حافات رأسي الصياد والرجل المقعد. تنفس الصياد عميقا ثم استدار بجذعه المنحني نصف دورة ليقيض له السيطرة على الكرسي ذي العجلتين. أطاعه المقعد بل بادره اهتماما بالوصول، ضاما ساقيه النحيلتين الى بعضهما غائصا في كرسيه. أوشك اللغز أن يتفتق، فعيناي مضتا في بحثهما عن تصنيف يهتف لهما بذكر ذلك الرجل، المبهم تلك اللحظة لانخراطه في مغيب طويل عنهما، بحبر غامق صارم كتبت عيناي اسم ذلك الرجل، فبدا الخط الذي تبلغت به يشبه خطوط حجاب أو تعويذة.

سقطت، تلك اللحظة آخر غوايات الانتحار، اذ تضاءلت قيمة نفسي عندي، فيما تساوت قيمة الوجود أو العدم انشغلت شراييني بالفتيلة المبتلة بالوقود التي أشعلتها قدحة خيالي. عاونت الصياد بلهفة، متلقفا الكرسي من المنطاد الى الساحل، حيث غطست احدى قدمي تاركة أثرها فوق لوحة الطين. انتبه الصياد الى فضولي، فتعددت على وجهه الأسئلة مطوية في فمه وتحت عينيه. شعرت أنه يتخير الكلمات المناسبة للاستفسار مني، طاردا غيمة أسى ضاق بها وجهه الصغير. دفعنا الكرسي بعيدا عن أنفاس الموج، قرب كومة من الشتلات تمايلت أوراقها الخضراء في ذلك العراء الرحيم. رفع الرجل المقعد وجهه وقال للصياد بنبرة واهنة «هل وصلنا الى المشفى؟»، «نعم، نعم» رد عليه الصياد بصوت ذي مدارج ودودة.

لم أعرف عن أي مشفى سأل المقعد، استفسرت من الصياد عما عناه، فقال لي «جئنا من الناحية الأخرى من الجزيرة حيث لا يوجد مشفى لمثل حالته، في الناحية هذه يوجد مشفى لا يخطيء كثيرا في صناعته، وخصوصا في حالة ميئوس منها كهذه». نقل المقعد بصره النحيل على وجهي ثم قال للصياد «من هو هذا الرجل؟». لم يبد الصياد رغبة في قدح افتراضاته، فاكتفى بالقول «لاأعرف، أنا مثلك لا أعرف». استدرت نحو المقعد، وخاطبته من الزاوية التي انحسرت فيها الشمس«أنا من مدينتك، يا أخي».

ما من أحد يستطيع وصف ضيافة المقعد لجملتي، أحسست أنه أراد أن ينهض ليحضنني، ذهول مغلي وفتائل من الود تدحرجت فوق وجهه، صدحت ألوان مجلوة ببريق فرح أخفت تلك القروح القرمزية التي ربضت فوق وجهه كتلال. نفخ المقعد هواء من فمه كما كان ينفخ دخان لفافته وهتف مستفسرا «أأنت من جور أيضا؟». تزينت بدوري بالشعاع المنبثق من وجهه وشعرت أن ذلك المريض أو الميت كما أفهمني الصياد، مازال نهما لحياة جديدة مع أصدقاء طباعه أو من نجا من ريحها وزلات تاريخها، أجبته بمرح صاخب، لم أعرف كيف اخترق بتلك القوة شبابيك روحي.

انخرط الصياد معنا في أخدود الفرح ذاك، برقت عيناه وافترت شفتاه، فبان فمه المحشو بأسنان ذهبية في مقدمته. ضمني نحوه بطريقة محمومة، فشممت رائحة أسماك بحرية مفلطحة فضية أو حمراء اللون، تتحصن في سطور الأمواج لتنبثق بعد ذلك كقبس من مجسات البحر. بادلته وده بابتسامة خرجت دافئة من جدران وجهي، ثم تذكرت أنني ينبغي أن أستوضحه عن الطريقة التي تعرف بها على المقعد، فسألته «كيف تعرفت عليه؟». نظر إلي بمقدار خفيف من الحزن، ثم قال «إنه يسكن في قريتنا منذ عامين، منذ أن يئس من ريح تشفيه». اعترضته مستوضحا «ولماذا في قريتكم تحديدا؟». فرد وهو يحدق في عيني «كان يأتينا في كل اجازة قبل أن يمرض، حتى أصبح واحدا منا، ثم ضرب بكفه على ساقه نافثا هواء ساخنا من فمه ليخفف الغصة التي كادت تخنقه «في المرة الأخيرة وصلنا وقد قضم المرض عافيته، أصبح مثل غصن جاف لا تمسه اليد إلا ويتبعثر بين أصابعك».

تنفست حزن الصياد، الذي غرق بعد الانتهاء من جملته في سعال يشق الصدر. انهالت يدي، دون أن أنتبه بضرب خفيف على ظهره ليتوقف السعال. قاطعني قائلا «لا ينفع، فالتبغ لا يستغني عن موسيقاه اليومية». ثم اتجه الى المنطاد ساحبا من صندوق خشبي بني دفترا لف في قماش عسلي اللون، «هذا الدفتر أمانة عندي، إنه مذكرات هذا الرجل الذي تراه أمامك». تشاغلت عن الصياد بالنظر الى المقعد الذي خفض رأسه مثل الأطفال حينما ينامون غفلة، تحاشيت انتهاك أفكاره قبل الموت، حدجت فيه ثانية فكانت تلك آخر نظرة من عيني تتحرى ذلك المخلوق.

هادرا كان الكون من حولنا، رأيت سقوط أفواج من الغيوم وسط البحر، فانفجرت أصوات في نواحي السماء الواطئة، كانت مثل صرخات حرب هادرة في مدى الكون. لم يكترث الصياد لتلك الأصوات، كان يرفع رأسه بين فترة وأخرى ليعاين الألق المنبعث من تلك الانفجارات، ثم ينظر في وجهي ضاحكا. سعيت الى تنبيهه الى ما يدور، فاطلقت كلماتي عاتية مثل تلك الأصوات «رائحة البارود تنزل الى قصبتي الهوائية، الا تريد أن تتحرى مصدر الدوي؟». لم ينظر ناحيتي، أحسسته أروغ من ثعلب، مد يده الى زيقه ليمسح قطرات العرق الدابة تحته، ثم بصني بعينين كأنهما من زجاج تدوران على زئبق لجت عليه مثل خنفساء، قائلا له بفظاظة «أنت مثل النعامة تخفي رأسها حينما تبصر ما لا يناسبها، الا تنوي أن تفسر لي كل هذا الغموض؟».

جر الصياد من لفافته نفسا عميقا، ثم قفل راجعا الى المنطاد ليأتيني بدفتر من اثنين وعشرين سنتيمترا طولا وخمسة سنتيمترات عرضا، ذي غلاف كارتوني متين صبغ بثلاثة ألوان: الأحمر مركزها، وفي الزوايا كان الأبيض والأصفر والأزرق والأخضر. اندلقت في منتصف الدفتر أخاديد صغيرة هي بقايا قطرات من سوائل متنوعة أو دغدغة رغوة لشفتي الدفتر. «أسمع» قال لي الصياد بصوت يخرج من أوردة قلبه «هذا الدفتر هو كل ما بقي من هذا الرجل، أريد أن أطمئن الى أنه سيحفظ كما أراد، في هذا الدفتر كل ما تبرع به لغيره، أعني ما رآه وخبره وأحبه وكرهه، أريد لهذا الدفتر أن يقرأ على مسامع من يهتم بالمصنفات النافعة، أتستطيع أن تعدني؟».

كلمني الصياد كما لو أنه كان يقرأ خطبة، لعثمني بجمله المتينة التي أفصحت عن وفاء نادر، أصبحنا نسعى اليه في الأسواق فلا نجده. «نعم، نعم» قلت له على عجلة متوعدة في صرامة، وحضنت الدفتر بين يدي كأنني اقتنيت قطعة من ثمار الجنة. مد الصياد إلي يده، فأخذتها في حيرة، ثم واصل غير عابيء بذهولي «إنه لمن حسن الحظ أن أصادفك في هذا المكان النائي لتتكفل بهذه المهمة النبيلة، أعطني يدك ليرتاح ضميري الى الأبد». أعطيته يدي وقلت له بتواضع متعمد «سأتسابق مع الريح ليرى هذا الدفتر مسكنه على رفوف كتب هي رعشة الانسان أمام الموت».

هز الصياد رأسه مؤكدا جملتي الأخيرة، ثم نظرت الى الرجل المقعد بعينين حزينتين، بعدما تأكدت أنه قاب قوسين من الموت أو أدنى. رجعت أدراجي الى فندقي، بعد أن وصلت سيارة إسعاف نقلت المريض الى المشفى المركزي في عاصمة الجزيرة. غاب عن سمعي هدير الحادثة في الأيام التالية التي قضيتها في الجزيرة، رغم أني كنت أذهب كل يوم الى نفس المكان الذي التقيت فيه بالصياد والرجل المقعد.

تضاءل الدفء في الأيام التالية، بل أحكمت الأمطار من قبضتها على خناق الجزيرة بصورة لم يألفها الناس من قبل. لذلك أصبح كفي لا يتوقف عن احتضان الكأس في حانات الجزيرة المنتشرة في تجاويفها مثل غمامات الفاكهة المبعثرة على مرتفعاتها. في اليوم التاسع بعد الحادثة، قرأت في صفحة الوفيات خبرا عن موته، لم أكف عن قراءة الخبر مرات، وخصوصا النعي الذي وقعه الصياد باسم سكان قريته وهم يرثون غريبا أسموه «دمعة بيغاء».

في العدد ١٦ من المجلة تم نشر مقال تطرقنا فيه الى الخلفية التاريخية للانترنت، وأسباب ظهورها، وانتشارها على المستوى العالمي وكيفية عملها والخدمات التي تقدمها للمستخدمين. وفي هذا المقال سنتناول انتشار الانترنت في العالم العربي والمشاكل والصعوبات التي تواجهها شبكة الانترنت العربية، كذلك سنتطرق الى الانترنت باعتبارها وسيلة اعلامية، وتجارية، واعلانية في متناول الجميع. وكوسيلة إعلامية جديدة قادرة على منافسة وسائل الاعلام الأخرى لكونها تجمع بين مختلف وسائل الاعلام المكتوبة والمسموعة والمشاهدة لكونها تحمل الكلمة والصوت والصورة في آن واحد.

الانترنت: العرب ومجتمع المعلومات العالمي على مشارف الألفية الثالثة

أحمد بن علي المشيخي*

الانترنت في العالم العربي

لقد ظهرت خدمة الانترنت في الوطن العربي متأخرة عن ظهور الشبكة في البلدان الأخرى، حيث ظهرت في السنوات الأولى من التسعينات مجموعة من المواقع العربية التي تتعامل باللغة الانجليزية. ويعتبر موقع الشبكة العربية (Arab Net) من المواقع العربية الأولى التي دخلت عالم الانترنت، والذي تأسس من قبل الشبكة السعودية للأبحاث والتسويق في لندن. وظهر هذا الموقع تقريبا في أواخر ١٩٩٤ وبدايات ١٩٩٥. ومن ثم دخلت الكويت هذا المجال عبر الشبكة الكويتية وبعدها توالت مختلف الدول العربية والمؤسسات العربية في الدخول الى الانترنت. ويقدر عدد المواقع العربية (باللغة العربية والانجليزية) ما بين ٧ - ٩ آلاف موقع. ولكن وللأسف الشديد أن ٨٠٪ من هذه المواقع مازالت تستخدم اللغة الانجليزية.

وشهد عاما ٩٧-١٩٩٨ نموا كبيرا في مستخدمي الانترنت في البلدان العربية. اذ ارتفع من حوالي ١٥٠ الف مستخدم [(١)] في بداية العام المذكور الى أكثر من ٣٥٦ الف مستخدم في نهاية العام. وبلغت نسبة النمو ٢٣٧,٥٪. بينما ارتفع عدد المستخدمين العرب الى أكثر من ٧٠٠ ألف مستخدم في نهاية عام ١٩٩٨. أي بزيادة ما يقارب ١٩٧٪ عن عام ١٩٩٧. وتشير التوقعات بأن عام ١٩٩٩ سيشهد نموا كبيرا بمقارنة العام الماضي. حيث تتوقع التقديرات أن يصل عدد المستخدمين العرب في نهاية العام الى حوالي مليون ونصف المليون مستخدم.

مستخدمو الشبكة في العالم العربي

وبانتشار الشبكة في الوطن العربي زادت أعداد المشتركين والمستخدمين لهذه الشبكة والجدول أدناه يوضح أن عدد المشتركين والمستخدمين للانترنت دائما في ازدياد في الوطن العربي، ومن خلال الجدول يتضح أن عدد المشتركين العرب في الانترنت زاد بنسبة ١٤١,٧٪ في ديسمبر من عام ١٩٩٧ مقارنة بشهر يوليو من نفس العام. بينما ارتفعت نسبة الزيادة في أكتوبر ١٩٩٨ الى ١٧١,٤٪ مقارنة بنوفمبر ١٩٩٧. وتشير التقديرات كذلك بأن لكل مشترك واحد أكثر من ثلاثة مستخدمين للشبكة كمعدل متوسط في الوطن العربي.

أعداد المشتركين والمستخدمين الفعلية والمقدرة للانترنت في العالم العربي [(٢)]

	أعداد المشتركين				أعداد المستخدمين	أعداد المستخدمين
الدولة	يوليو ١٩٩٧	نوفمبر ١٩٩٧	ديسمبر ١٩٩٧	أكتوبر ١٩٩٨	في بداية عام ١٩٩٨	في نهاية عام ١٩٩٨
الامارات	١٥٢٥٠	٢٧٠٠٠	٢٢٢٠١	٥٢٠٠٠	٨٨٥٥٢	١٦٨٤١٠
البحرين والسعودية	١٢٠٠٠	١٦٠٠٠	١٦٩٢٢	١١٠٠٠	٤٦٥٢٨	٥١٥٧١
البحرين	٧٠٠٠	٨٠٠٠	غير متوافر	١١٠٠٠	غير متوافر	٣٢١٢٩
لبنان	١٢٠٠٠	١٥٠٠٠	١٥٩٢٨	٢٧٥٠٠	٤٢٨٢٨	٨٤٤٦٧
مصر	١٢٠٠٠	١٤٥٠٠	١٥٢٥٥	٣٢٠٠٠	٦١٠٢١	١٤٥٨٨٢
الكويت	١٠٠٠٠	١٤٠٠٠	١٥٤٠٠	٢٠٠٠٠	٤٢٣٥٠	٦٠٣٢٥
الأردن	٤٠٠٠	٦٠٠٠	٧٣٥٠	١٤٠٠٠	٢٠٢١٣	٤٥٤٩٩
عمان	٢٨٥٢	٦٢٠٤	٦٧٥٩	١٢٥٤٠	٢٠٢٧٧	٢٧٢٣٥
قطر	٢٨٠٠	٥١٨٥	٦٢٨٩	٧٠٠٠	٦٧٢٩٥	٢٨٧٥٢
تونس	غير متوافر	١٤٠٠	١٧٥٠	٤٠٠٠	٢٩٩٢	١٢٩١٥
اليمن	٩٢٠	٨٤٠	٨٨٢	٢٠٠٠	٢٤٢٦	٦١٠٠
المغرب	٢٠٠٠	٤٥٠٠	غير متوافر	٩٥٠٠	غير متوافر	٣٠٤٦٥
المجموع	٨٢٨٢٢	١١٨٦٢٩	١١٨٧٤٧	٢٠٢٥٤٠	٢٩٣٠٥٧	٦٩٩٧٥١

المصدر: مجلة انترنت العالم العربي أعداد مختلفة، وتقارير رسمية عربية لم تنشر.

* محاضر بقسم الاعلام بجامعة السلطان قابوس.

وبمقارنة نسبة زيادة المشتركين في نوفمبر ١٩٩٧ وأكتوبر ١٩٩٨، فنرى من الجدول أن أكبر معدل زيادة في أعداد المشتركين في دول المغرب العربي، المغرب وتونس (٣١٦٪، ٢٨٦٪ على التوالي)، تلاهما كل من اليمن، الأردن ومصر (٢٣٨٪، ٢٣٣٪، ٢٢١٪ على التوالي)، بينما احتلت عُمان أعلى نسبة زيادة في دول مجلس التعاون الخليجي بنسبة ٢١٨٪، تلتها الامارات ١٩٢٪، بينما بلغت نسبة الزيادة في لبنان ١٨٣٪، أما أقل نسبة زيادة في أعداد المشتركين العرب، فالجدول يكشف أن قطر، والبحرين والكويت احتلت المواقع الأخيرة في زيادة أعداد المشتركين بالشبكة (١٣٥٪، ١٣٧٪ و١٤٣٪ على التوالي).

ولمعرفة فئات المستخدمين وأعمارهم ومؤهلاتهم العلمية أجرت مجلة «انترنت العالم العربي» «دراسة مسحية لاستخدام الانترنت في العالم العربي». وكان الهدف من هذه الدراسة معرفة اتجاهات استخدام الانترنت في البلدان العربية، وكذلك لتوفير المعلومات حول مدى استخدام الشبكة، ومن هم مستخدموها، وما هي أعمارهم ومؤهلاتهم العلمية؟ وقد أجريت الدراسة خلال الربع الثالث من عام ١٩٩٧ [٣].

وشارك في هذه الدراسة حوالي ٣٠٧ مشاركين يمثلون البلدان الآتية: الأردن ٩ر٤٪، البحرين ٩ر٥٪، الكويت ٨ر٦٪، قطر ١ر٨٪، عُمان ٨ر٩٪، الامارات ١٦٪، السعودية ٢ر١٢٪، مصر ٥ر٢١٪، وبلدان أخرى (لبنان، فلسطين، واليمن) ٩ر٥٪ [٤]. وتمثل هذه العينة تقريبا مشتركا واحدا لكل ٢٥٠ مشتركا، ومستخدما واحد لكل ٧٠٠ مستخدم. على اعتبار أن عدد المشتركين في ذلك الوقت حوالي ٧٣ ألف مشترك وعدد المستخدمين ما يقارب ٢١٥٥٠٠ مستخدم عند إجراء الدراسة.

وتوصلت الدراسة الى أن مستخدمي الانترنت في العالم العربي هم من فئة الشباب. حيث بلغ متوسط عمر المستخدمين المشاركين في الدراسة حوالي ٩ر٢٨ سنة، في الوقت الذي تراوحت أعمارهم بين ١٥ سنة كحد أدنى، و٥٥ سنة كحد أعلى. والجدول الآتي يوضح نسب أعمار المشاركين حسب فئاتهم العمرية:

توزيع المشتركين حسب الفئات العمرية

الفئة العمرية	١٥ - ٢٠	٢٠-٢٥	٢٦-٣٠	٣١-٣٥	٣٦-٤٠	٤١-٤٤	٤٥-٥٠	٥١-٥٥
النسبة	٥ر٧٪	٥ر٢٧٪	٦ر٢٤٪	٧ر١٧٪	٢ر١٠٪	٩ر٦٪	٣٪	٦ر٢٪

المصدر: مجلة انترنت العالم العربي، عدد ٤، يناير ١٩٩٨، ص ٢٤.

ومن خلال الجدول أعلاه يتضح بأن أعمار أكثر من ٥ر٨٧٪ من المستخدمين العرب تقل عن ٤٠ سنة. وبالمقارنة مع الولايات المتحدة الأمريكية نجد أن المستخدمين العرب أكثر شبابا، حيث تبلغ نسبة المستخدمين الأمريكان الذين هم أقل من ٤٠ سنة ما يعادل ٥٥٪ من مستخدمي الانترنت [٥]. وأظهرت الدراسة بأن خدمة الانترنت مازالت حكرا على الرجال الى حد ما. حيث كشفت بأن النساء تمثل ما بين ٦ر١٠٪ و٩ر١٥٪ فقط من مستخدمي الانترنت في العالم العربي. بينما تمثل الاناث ٤ر٣٣٪ في الولايات المتحدة و٦ر١٤٪ في أوروبا.

وأظهرت الدراسة أيضا أن مستخدمي الانترنت يملكون مستوى جيدا من التعليم. حيث إن ما يقارب ٦٠٪ منهم يحملون مؤهلات جامعية، و٥ر١٩٪ يحملون الثانوية العامة، وفقط ٣ر٣٪ ممن يمتلكون شهادات الدبلوم. وتشير الدراسة الى أن أكثر من ٥٤٪ من العينة لم يشتركوا في الانترنت الا عام ١٩٩٧، بينما ٣ر٣١٪ اشتركوا عام ١٩٩٦، و٤ر١٤٪ فقط عرفوا الانترنت قبل ١٩٩٦.

أما على المستوى المهني، فتشير الدراسة الى أن ٢٦٪ من العينة ينتمون الى مؤسسات التربية والتعليم، و٩ر٢٠٪ يعملون في المؤسسات الحكومية، و٥ر١١٪ في مؤسسات الكمبيوتر، ٨ر٩٪ في التجارة والأعمال و٢ر٩٪ في الصناعة والنفط والغاز، و٣ر٥٪ يعملون في مؤسسات وشركات الانترنت، و٣ر١٧٪ في مهن أخرى. وأشارت الدراسة الى أن المستخدم العربي يقضي ما يقارب ١٠٠ دقيقة كمعدل متوسط يوميا مع الانترنت. وأن أكثر أيام الأسبوع استخداما للانترنت هما الخميس والجمعة.

المتصفحات العربية على الشبكة

بدون شك أصبحت الشبكة العالمية «الانترنت» تشغل حيزا كبيرا في الحياة الحديثة، وباعتقادي لم تلبث أن تسيطر على باقي نواحي الحياة في غضون السنوات القليلة القادمة، وكما أشرت سابقا، بأن أساس هذه التقنية هو اللغة الانجليزية، حيث تشير دراسات اليونيسكو الى أن ٨٠٪ من المعلومات في الشبكة العالمية هي باللغة الانجليزية [٦]. ومن خلال الأرقام السابقة لم تمثل العربية حيزا كبيرا في هذه الشبكة. وبعد انتشار الشبكة على المستوى العالمي وبالكثير من اللغات العالمية، سعى مصنعو الأجهزة ومنتجو البرامج الى الأسواق العربية ولكن أصبحت اللغة العائق الكبير أو المشكلة الكبرى التي تواجههم، ومن هنا ظهر جمهور التعريب في برامج الحاسب الآلي. حيث انحصرت معظم هذه الخدمات

التعريبية في وضع النص العربي على الشاشة ليفهم المستخدم العربي أن النظام تم ترتيبه بينما تظل الآلية كما هي تعامل اللغة العربية كما الانجليزية.

وتعتبر صخر من أكبر المؤسسات العربية التي عملت الكثير في سبيل تعريب عالم الاتصالات والحاسبات أو تعريب النظم العالمية أو تصميم برامج ونظم عربية. وقد قام أخيرا الكثير من المؤسسات العالمية، التي تعمل في مجال الكمبيوتر وأنظمتها وبرامجها، على تعريب برامجها وانتاج برامج ومستعرضات عربية لمستخدمي الشبكة الدولية من العرب، ليتعاملوا مع النص العربي على الشبكة. ومن هذه المتصفحات : نسيج، سندباد، الإدريسي الباحث العربي، الدليل وغيرها.

وتعتبر شبكة المعلومات العربية «نسيج» الأولى من نوعها في العالم العربي حيث بدأت العمل في مارس ١٩٩٧[٧]، وتقدم خدماتها باللغتين العربية والانجليزية، حسب رغبات المستخدم. وتوفر خدمات البريد الالكتروني، مع تغطية اخبارية من وكالات الأنباء العالمية على مدى ٢٤ ساعة، والتخاطب عن بعد (teleconferencing) أو التخاطب الالكتروني، والمنتدى الالكتروني.والكثير من الخدمات وموارد المعلومات الأخرى.

أما «سندباد» فهو أول مستعرض عربي للانترنت يعتمد أسسا علمية وآليات سليمة لتعريب أشهر المستعرضات على الاطلاق (Navigator) «المتجول» من شبكة نتسكيب. ويعمل هذا المستعرض على توفير كل أدوات التحكم في الانترنت، والتعامل معها والتواصل مع البرامج الأخرى المتوافرة على شبكة نسيج العنكبوت العالمية، لكل مرتادي الشبكة من العرب.ويجمع «سندباد»: خدمات البريد الالكتروني ، والنشر على الانترنت، والتصفح الجماعي والتخاطب ، وتبادل المعلومات عبر الشبكة وعقد المؤتمرات الفيديوية. وكذلك التعريب الكامل والدعم الممتاز للحرف العربي. إمكانية استخدام مع قاموس عربي انجليزي وبالعكس. ومدقق إملائي لتصحيح الأخطاء [٨].

ومع تنامي عدد الوثائق العربية على الشبكة الدولية برزت حاجة كبيرة لمحرك بحث عربي قادر على مناولة الكلمة العربية بكل أشكالها وصورها وأبعادها، وذلك لمطابقتها على الوثائق التي تحوي كلمات مرادفة أو متشابهة أو مشتقة أو تحمل نفس المعنى . فالادريسي الباحث العربي، يعتبر الباحث الأول عن وثائق الانترنت العربية. ويقوم بايجاد كل النصوص التي تطابق نص البحث أو تشبهه وكذلك جميع اشتقاقاتها مثل الأسماء والأفعال والجموع، وكذلك محلل معرفي ومدقق إملائي وقاموس (عربي/انجليزي) ومفهرس آلي.

بتوسع شبكة الانترنت زاد ونما كم هائل من المعلومات على الشبكة يجعل من الصعب الاستفادة منها. وسعي الكثير من الشركات المتخصصة في مجال الحاسوب الى تطوير تقنيات البحث والفهرسة لتضمن استفادة سريعة وفعالة لمعلومات الشبكة. ومن هذه المواقع في الشبكة «ياهو» YAHOO، و«انفوسيك» Infoseek، وغيرهما ، حيث اعتمدت كل الشركات على البحث المختلط Hybrid. ويجمع هذا البحث بين انشاء فهارس دليلية وبين البحث بالنصوص في تصميم برنامج البحث والاسترجاع في الشبكة العالمية. وقد اعتمد «دليل»[٩] صخر تقنية «ياهو» في تنمية البحث، وذلك من خلال توفير أدوات وآليات عربية تقوم بانشاء دليل عربي يهتم بالمواقع العربية فقط ويعمل على ترتيبها وتبويبها من خلال أربع تقنيات هي: شجرة الموضوعات، التي تحتوي على أكثر من ١٤ عنوانا رئيسيا للموضوعات. وتنقسم الى ٥٦ موضوعا تتفرع بدورها الى ما يزيد على ٤٠٠٠ موضوع قابلة للزيادة ، أما القاريء الآلي فيعتمد عند زيارته للمواقع العربية بصورة آلية على هذا التقسيم. حيث يقوم بعمل قائمة للموضوعات وحفظها في قاعدة بيانات يستخدمها بصورة آلية في زيارة المواقع العربية على فترات مختلفة، وجمع وتحليل الصفحات تمهيدا لفهرستها. بينما يعمل المصنف على قاعدة بيانات تم إنشاؤها بواسطة «القاريء الآلي». حيث يعمل على تحديد فئة كل صفحة من الصفحات المحفوظة حسب رغبات المستخدم. ويستخدم مفهرس الكلمات الرئيسية ، الذي يعمل على تحديد أهم الكلمات في كل صفحة مما يساعد على عملية التصنيف والتبويب. وأخيرا تتكامل وحدة البحث العربي مع تقنيات القاريء الآلي والمصنف والمفهرس للكلمات الرئيسية بصورة كاملة بحيث تتجمع نتائج البحث النهائية على أساس عناوين الموضوعات الرئيسية، ومن خلال ذلك يستطيع المستخدم اختيار البحث داخل موضوع معين أو داخل موقع معين حسب الرغبة، مما يؤدي الى تقسيم الموضوعات في الدليل. ويعتمد الدليل على الإدريسي الباحث العربي كأداة بحث نصوص عربية، مثل اعتماد ياهو YAHOOعلى التفيستا Alta vista للبحث عن واسترجاع النصوص اللاتينية ، لاستكمال مهامه.

المواقع العربية

ومع التوسعات والتطور الذي شهدته الشبكة، على المستوى العالمي، تطورت وتوسعت أيضا شبكة الانترنت على المستوى العربي، وشهد عام ١٩٩٧ ولادة أعداد كبيرة من المواقع العربية. فتضاعف عدد المواقع المستخدمة للغة العربية عشر مرات (أي من ٣٥ موقعا في بداية العام الى ٣٥٠ موقعا بحلول نهاية العام. ويقدر أعداد هذه المواقع ما بين ١٢٠٠ - ١٧٠٠ موقع بنهاية عام ١٩٩٨. ومن المتوقع أن تتجاوز أعداد هذه المواقع ٤٠٠٠ موقع بنهاية عام ١٩٩٩.

ومن خلال تحليل ودراسة المواقع العربية في الشبكة الدولية للمعلومات، يمكن القول أن معظم هذه المواقع مازال دون المتوسط . سواء كانت هذه المواقع تجارية، أو أكاديمية أو حكومية. ويمكن تلخيص أهم نتائج الدراسة التي أجرتها مجلة انترنت العالم العربي عن أهم المواقع العربية. وتوصلت الدراسة الى الاستنتاجات الآتية (١٠).

- من ناحية التصميم والبناء، سيطرة «النمط السردابي» على الكثير من المواقع العربية. حيث يقود هذا النمط الزائر الى اتجاه واحد، ولا يتيح له التشعب وسلوك مسارات فرعية بدون العودة الى الموقع الرئيسي،

- تحولت معظم المواقع الى متاهات إلكترونية ، صعب الدخول إليها أو استخدامها نتيجة البناء وإعادة البناء المستمر، والذي نتج عن قصور التصميم. مما يجعلها دائما قيد الانشاء على مستوى بنيتها الأساسية. مما يؤدي الى تعطيل تأدية هذه المواقع لواجباتها.

- غياب اللمسات الفنية للمخرجين والمصممين في هذه المواقع.

- إغفال استخدام الوصلات التشعبية، في سياق نصوصها وموادها . مما يؤدي الى خسارة العملية الديناميكية التي تميز صفحات الويب.

ومع التوسعات التي شهدتها الشبكة في ١٩٩٧ في العالم العربي، توسعت أيضا الخدمات التي تقدمها للمشتركين. حيث شهد عام ١٩٩٧ ظهور العديد من المراكز التعليمية العربية. وتعتبر جامعة العرب الالكترونية أول مركز تعليمي عربي عبر الانترنت عنوانه (www. arabuniversity. com) وزادت هذه المواقع خلال العام الحالي (١٩٩٨) . ولكن من المستبعد أن تنتشر على نطاق واسع ما لم توفر هذه المراكز التعليمية شهادات جامعية . إلا أن الوضع الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع العربي قد يشجع على انتشار التعليم المتوسط أو الجامعي عبر الانترنت. وهذا ، باعتقادي يتوقف على الجامعات الالكترونية نفسها، وقوة برامجها وشهاداتها ، وكذلك على المنافسة التي تقدمها الجامعات الالكترونية العالمية من ناحية أخرى.

والغياب عن الشبكة لم يشمل الجامعات العربية، بل شمل أيضا المدارس العربية في الوطن العربي. حيث مازالت الأمية في مجال الكمبيوتر والمعلومات سائدة في مدارسنا التعليمية، عدا القليل من المدارس العربية التي بالفعل أدخلت الشبكة، وتنافس بالشكل الصحيح. وباعتقادي يرجع غياب المدارس العربية عن الشبكة الى:

- عدم انتشار الكمبيوتر الشخصي في المدارس العربية. إلا أن بادرة الحكومة الكويتية، تبشر بالخير، حيث شهد عام ١٩٩٨إدخال الحاسب الآلي الى كل المدارس الاعدادية في الكويت، وفي السلطنة تشير الدراسات الى أنه تم ادخال الكمبيوتر الى المدارس النموذجية والمختارة خلال العام العام الدراسي ٩٨ - ١٩٩٩ على أن يكتمل إدخال الحاسب الآلي الى أغلبية مدارس السلطنة بحلول عام ٢٠٠٠ (١١).

- نقص الوعي بأهمية الكمبيوتر في رفع المستوى التعليمي، والذهني لطلاب المدارس.

- الخوف من الاستخدام الخاطيء من قبل الأطفال لهذه الشبكة.

- نقص الاستثمارات المالية من قبل وزارات التربية والتعليم في هذا المجال.

ومع الزيادة السريعة في المواقع العربية على الشبكة العالمية ، إلا إنها مازالت تعاني من الكثير من المشاكل والصعوبات. وممكن تلخيص أبرز نقاط الضعف في المواقع العربية في الآتي:

- غياب أدوات البحث، باستثناء أعداد قليلة من المواقع، والتي لا تتجاوز أصابع اليد.

- عدم الاستخدام لتقنية دفع المعلومات (Push) . فنجد أن أغلبية المتصفحات الحديثة تتضمن هذه التقنية حيث تتكفل بجلب المعلومات آليا، من المواقع التي سجل المشترك أو المستخدم اسمه فيها. ومن خلال تجربة الكثير من المواقع العربية فإننا نجد غياب استخدام هذه التقنية ، أو مازالت في طور نموها وضعيفة الاستخدام.

الانترنت في عُمان (١٢)

ولدت شبكة الانترنت في سلطنة عمان في نوفمبر من عام ١٩٩٦ ، حيث عرضت خدماتها على المؤسسات الحكومية والتجارية والأفراد. ويعتبر موقع وزارة الاعلام

العمانية من أوائل المواقع العمانية في الانترنت. ويوجد اليوم الكثير من المواقع لمختلف الأجهزة الحكومية، والمؤسسات والشركات التجارية، والمعاهد ومختلف الأجهزة الاعلامية العمانية على شبكة الويب. حيث يستطيع المستخدم في أي مكان من العالم أن يشاهد التليفزيون العماني مباشرة أو يستمع الى الاذاعة العمانية أو يقرأ الصحف اليومية (الوطن وعمان) على صفحات الويب.

وتقدم انترنت عُمان لزبائنها العديد من الخدمات التي توفرها الشبكة الدولية للمعلومات. ومن أهم هذه الخدمات:

١ - خدمة البريد الالكتروني e-mail
٢ - خدمة الشبكة العالمية للمعلومات WWW.
٣ - الخدمة الاخبارية أو (خدمة الرسائل) USENET
٤ - بروتوكول نقل الملفات File Transfer Protocol (FTP)
٥ - خدمة البحث من خلال الموضوع (Gopher)
٦ - خدمة التلنت Telnet

انتشارها وزيادة مستخدميها

من خلال الدراسات والبحوث يتضح أن الانترنت بدأت تتوسع تدريجيا في عُمان. ومن خلال إحصائيات GTO في مايو ١٩٩٨ (١٣)، يتضح أن أعداد المستخدمين دائما في ازدياد. حيث بلغ عدد المشتركين في الشبكة في يناير عام ١٩٩٧، ٨٤٩ مشتركا فقط. بينما ارتفع مع نهاية نفس العام الى ٦٧٥٩ مشتركا (أي بمعدل ٧٩٦٪) . ووصل في يناير ١٩٩٨ الى ٧٢٥١ مشتركا (أي بزيادة مقدارها ٨٤٥٪) عن نفس الشهر من العام ١٩٩٧. ووصل عدد المشتركين في ٦ مايو ١٩٩٨ الى ٩٤٦٥ مشتركا. بزيادة قدرها ٥ر١٣٠٪ عن يناير ١٩٩٨. وفي نهاية يناير ١٩٩٩ وصل عدد المشتركين الى ١٣٥٤٠ مشتركا (١٤). ومن خلال ذلك يتضح أن عدد المستخدمين في يناير ١٩٩٧ هو ما يعادل ٢٥٤٧ مستخدما. بينما ارتفع هذا الرقم الى ٢٠٢٧٧ مستخدما بحلول نهاية ١٩٩٧ . ووصل في مايو ١٩٩٨ الى ٢٨٣٩٥ مستخدما. أما في يناير ١٩٩٩ فيقدر عدد المستخدمين بأكثر من ٣٧٢٣٥ مستخدما.

سوق دولية واحدة عبر الانترنت

سيشهد الاقتصاد العالمي تحولات عميقة، نتيجة العولمة ودخول الانترنت مجال المنافسة التجارية بين الشركات العالمية، حيث ستكون المناطق التي تمتاز بكثافة أعلى لمستخدمي الانترنت النشيطين، أكثر قدرة على المنافسة وجني الأرباح. ويجري العمل بوتيرة سريعة اليوم على تحويل الانترنت من شبكة اقتصرت على التطبيقات الأكاديمية والبحثية عند تأسيسها الى سوق عالمية ضخمة تتم من خلالها عمليات الترويج والبيع والشراء، وتحويل الأموال، وعقد الصفقات، وغيرها من الأعمال التجارية. حيث سيؤدي استخدام الانترنت من قبل المؤسسات التجارية كوسيلة لأداء أعمالها، الى فتح فرص جديدة أمامها وزيادة أرباحها.

والسؤال المطروح حاليا ليس هو هل نرتبط بالانترنت أم لا؟، بل هو كيف نعزز اقتصادياتنا من خلال الانترنت . وبلا شك غياب الانترنت قد يؤثر سلبا على اقتصاديات البلدان التي لم تنضم بعد الى هذه الشبكة. وتؤكد الدراسات أن تأثير عامل الانترنت لن يقتصر على المنافسة بين المؤسسات التجارية ، بل سيتجاوزه ليشمل المنافسة بين الاقتصاديات القومية والتجمعات الاقتصادية الاقليمية، وذلك لعدة أسباب:

- إن توظيف الانترنت في النشاطات الاقتصادية ، سيكون أبعد تأثيرا في المجتمعات التي تمتلك تقاليد أقوى لاستخدام الشبكة العالمية للمعلومات .
- سيقلص من جاذبية الاستثمار في تلك البلدان، وخاصة الاستثمار الأجنبي عبر الشركات العالمية العابرة للقارات، والتي تعودت على استخدام الانترنت في تجارتها.
- سيعوق تأهيل الكوادر والقوى العاملة المحلية بما يناسب عصر المعلومات ويقلل بذلك من فرص العمل للكوادر المحلية في الداخل أو الخارج.

إن التحدي الذي يواجه رجال الأعمال دائما هو كيفية انتاج أي مادة ووصولها الى المستهلك بأقل الأسعار والتكاليف، فهموم التاجر دائما هي تقليل التكاليف، وزيادة مشاركة السوق، وتقليل زمن وصول المنتج الى السوق، وزيادة الربحية ، والوصول الى أكبر عدد ممكن من المستهلكين . ومع أن هذه الأهداف تظل ثابتة دائما، إلا أن أسلوب وطرق تحقيقها تختلف من مرحلة الى مرحلة. فقديما كانت مختلف المنتجات الصناعية لا تتعدى حدود منطقة صناعتها. وبتطور وسائل المواصلات والاتصال أصبح من السهل توزيع مختلف المنتجات خارج إطارها المحلي، فسرعة المواصلات والاتصال واستخدام مختلف وسائل الاعلانات جعلت المنتجات الصناعية تخرج عن إطارها المحلي الى الإطار العالمي. وفي نفس الوقت جعلت المنتجات العالمية تنافس مثيلاتها المحلية ليس في الأسواق العالمية ، بل وفي عقر دارها. تنافسها في السوق المحلي والمستهلكين داخل مناطق نفوذها الرئيسية.

وكما أشرت ، تعتبر شبكة الانترنت حديثة العهد ، مقارنة بالوسائل الاعلامية الأخرى، ليس فقط في مجال التجارة ، بل وفي مختلف المجالات الأخرى، مثل التسوق عبرها والاعلانات .. الخ. ومع حداثة عمرها إلا أن الشركات التي تتعامل بأجهزة الانترنت ، وتسويقها وكذلك تقديم خدماتها بدأت تتلمس مردودا ماليا معقولا من استثماراتها في الشبكة العالمية. وتوحي الأجواء العامة بأن هذا المردود المالي سوف يتحسن نحو الأفضل. ومن المتوقع أن تصبح الانترنت أكثر فأكثر في خدمة التجارة الالكترونية خلال هذا العام والسنوات القليلة القادمة، وذلك نظرا الى امكانية التعامل المباشر بين مصلحة وأخرى بمجرد وصل شبكات الانترنت ببعضها.

ونتيجة التنافس المحموم على الأسواق وفي سبيل ايجاد منافذ تسويقية جديدة تسعى مختلف الشركات الى ابتكار وسائل وأدوات تسويقية جديدة تستطيع من خلالها الوصول الى المستهلكين . فالتسويق في الشركات التجارية الكبيرة أو حتى الصغيرة منها يحتاج الى مبالغ طائلة وبراعة شديدة من العاملين في هذا المجال لجذب أكبر عدد ممكن من المستهلكين وبانتشار الانترنت في مختلف بلدان العالم، حيث تستخدم اليوم في أكثر من ١٣٧ بلدا، أعطت لمختلف الشركات التجارية الفرصة للوجود والمنافسة في الأسواق العالمية، خارج مناطق نفوذها وبأقل التكاليف.

وما يجعل خدمة الانترنت هامة وضرورية لرجال الأعمال والشركات التجارية هو إنها تصل الى حوالي ١٢٠ مليون مستخدم، وتنمو شهريا بمعدل ٦ الى ١٠٪. ففي احصاءات المؤتمر السنوي العاشر لاتحاد نشر البرامج، الذي عقد عام ١٩٩٥، تشير الى أن المؤسسات التجارية بدأت تنشط وبقوة في شبكات الانترنت. حيث أن ٢٢٦ ، من أصل ٤٩٠ مؤسسة تجارية كبيرة بدأت تنشط على شبكات الانترنت، وأن أكثر من ٣٠٪ من شركات الاتصال موجودة على الانترنت ، وكذلك ٢٧٪ من شركات تكنولوجيا المعلومات ،. وان ٢٤٪ من الحاسبات الآلية على الشبكة تكفلها الشركات ورجال الأعمال [١٥]. وباعتقادي أن المؤسسات التجارية والخدمات التجارية تضاعفت أضعافا مضاعفة عما كانت عليه عام ١٩٩٥.

قد يتساءل البعض كيف يمكن استخدام الانترنت في الأعمال التجارية؟ ومن الذي يستخدمها؟ فالاجابة باعتقادي بسيطة. حيث يمكن استخدام الشبكة في الأعمال التجارية لغرضين هما: استخدام داخلي، داخل المؤسسة الواحدة ، واستخدام خارجي بين المؤسسة التجارية وعملائها أو زبائنها أو الباحثين عن مواد أو شركات تهمهم منتجاتها.

فالاستخدام الداخلي أو (الانترانت) : هو لربط خدمات ومراسلات المؤسسة التجارية الواحدة، والتي تقع مكاتبها في مبان مختلفة، بعضها ببعض وتحويل الملفات والمراسلات أو التقارير بأسرع ما يمكن وأقل التكاليف . فالشبكة تستخدم كمصدر معلومات مركزي لادارات الشركات : مثل نقل المستندات، الرسائل الاخبارية، نجاح المبيعات، الترقيات ، الأعمال الناجحة للموظفين ، آداب المهنة في الشركة ، معرفة ماذا تعمل الإدارات الأخرى في المؤسسة الواحدة، تعميم استخدام المستندات المعيارية والعلامات التجارية وطبعات القلم (style templates) في كل إدارات المؤسسة الواحدة، وكذلك لايجاد نظم مشتركة للبحث وتخزين وتصنيف ملفات الشركة في مختلف إداراتها وجعلها في متناول الجميع، تعميم المنشورات والدراسات التي تخص الشركة أو المنتجات التي تهتم بها على مختلف الادارات ، والكثير.. الكثير من الخدمات التي يمكن أن تقدمها الشبكة لمختلف الإدارات في المؤسسة التجارية الواحدة.

أما الاستخدامات الخارجية للشبكة، فهي تربط المؤسسات التجارية بالعالم الخارجي . فمن خلال وجود موقع خاص للشركة على الانترنت يستطيع أي مستخدم مهتم الوصول الى أي موقع موجود على الشبكة . ومن خلال مواقع الشركة على الانترنت تستطيع الشركات التجارية الاعلان عن أهدافها، وخدماتها ومنتجاتها والوصول الى قاعدة واسعة من العملاء المهتمين بما تنتجه المؤسسة، وتقديم الدعم المستمر والسريع لعملائها ، ونشر المعلومات مثل الاصدارات الصحفية، وفحص المنتجات، ونشرات الأسعار والعروض الخاصة، ومعرفة ما يدور في الأسواق العالمية وتأثيرات الشركات المنافسة في الأسواق والحصول على تقارير مباشرة وسريعة أو ما يسمى بالتغذية الخلفية عن المنتجات من العملاء في الأسواق الخارجية، والحصول على معونة الخبراء والمختصين، عبر الاستشارات المجانية أحيانا ، واختبار منتجاتها في الأسواق العالمية، والبحث السريع عن مصادر للتمويل عبر الشبكة، والبيع المباشر عبر الشبكة.

كل هذه الخدمات تقدم أعمالا تجارية سريعة، وتقلل من تكاليف وصول المنتج الى الأسواق. وهي بنفس الوقت وسيلة إعلانية رخيصة ، وتعطي الشركات الامكانية

للاتصال الخارجي السريع والمباشر، بعيدا عن بيروقراطية مكاتب البريد، بأقل التكاليف، وأسرع الطرق. فالانترنت خلقت سوقا عالميا واحدا. وعبرها يستطيع المستخدم أن يتسوق من مختلف أكبر الأسواق التجارية العالمية في نيويورك أو باريس أو لندن أو القاهرة أو دمشق أومسقط وهو جالس على كرسيه في غرفته أو مكتبه. فلا يحتاج الى تذاكر سفر أو مراسلات بريدية أو مكالمات هاتفية أو فاكسات. فعليه أن يفتح الانترنت ويبحث عن البضاعة التي يريدها ويطلب معلومات عنها وبعد ذلك يشتريها إذا رغب في ذلك. أليست سهلة!!

التسوق عبر الشبكة

ولكن، قد يبدو للوهلة الأولى أن استخدام الانترنت للتسوق هو كذبة أو مزحة لطيفة أو قد يتساءل البعض كيف يمكن أن أشتري شيئا لا أعرفه ولم أره أو شيئا خارج نطاقي الجغرافي؟ صحيح، قد يكون في يوم من الأيام التسوق في الانترنت كذبة من أكاذيب ابريل. ولكن اليوم أصبح واقعا لا يمكن أن تنفيه أو ترفضه. فثورة المعلومات غيرت الكثير من المفاهيم التي كنا نرفضها أو لا نقبلها في يوم من الأيام، وغيرت معها شكل المجتمع المعاصر نفسه. وهذا التغيير ما يبشر به التسوق الالكتروني. فالتجارة الالكترونية على الانترنت، كما أشرت سابقا، تجمع بين ميزة التسوق عبر الكاتالوجات الكبيرة للمحلات التجارية وسرعة وكلفة البريد الالكتروني.

فهي ليست فقط ثورة بالنسبة لعارضي الكاتالوجات، بل أكثر من ذلك بكثير. فقد أخذت السلع والخدمات عبر الانترنت بالانتشار بصورة تجعل المحلات التجارية الكبيرة، والصغيرة كلها في ميزان واحد، ومتساوية. فشبكة الانترنت ومقدمو خدماتها يتسابقون في وضع الأعمال الصغيرة والكبيرة على الشبكة الدولية، وإتاحة الامكانيات التجارية وجعلها في متناول الجميع مقابل القليل من الدولارات. فهذا لا يعني أن حجم الشركات ومنتجاتها لا يلعب دورا، بل تراجع الى درجة ثانوية في الانترنت.

فقد فتحت الانترنت الآفاق أمام زيادة التجارة الالكترونية وكذلك أمام مختلف الشركات لاستخدام الانترنت لبيع وتسويق منتجاتها عبر هذه الوسيلة الجديدة. حيث أن الأرقام تعبر عن ذلك. حيث تشير الدراسات والبحوث الى أن أرباح التجارة الالكترونية العالمية بلغت في نهاية عام ١٩٩٧ ثمانية الى عشرة بلايين دولار أمريكي. وتتوقع الدراسات أن ترتفع الى ٢٢٠ بليون دولار عام ٢٠٠١، والى ٣٠٠ بليون دولار أمريكي عام ٢٠٠٢ [١٦]. وتتوقع دراسات مؤسسة IDC، التي تمت الاشارة إليها سابقا بأن حصة الولايات المتحدة من التجارة عبر الانترنت ستنخفض من ٨٠٪ في الوقت الحالي الى أقل من ٧٠٪ عام ٢٠٠١. وتؤكد الدراسة أيضا، أن حجم المعاملات التجارية عبر الانترنت سيشهد نموا كبيرا في منطقة آسيا والمحيط الهادي مما سيضعها في المرتبة الثانية بعد أمريكا، وستتراجع أوروبا الى المركز الثالث بحلول عام ٢٠٠١.

وفي نفس الوقت شهدت أسواق التجارة في الانترنت ازدهار تجارة صغار رجال الأعمال. حيث يستغل البارعون منهم في تصفح المواقع الاعلانية على الشبكة الدولية والراغبون في المغامرة في ايجاد أسواق جديدة لهم ولمنتجاتهم فرص التسويق التي تقدمها الشبكة. وتشير الدراسات في هذا الخصوص الى أن ما ينفقه المستهلكون عبر الانترنت زاد الى أكثر من الضعف في عام ١٩٩٧ ليصل الى أكثر من ٢ر٦ بليون دولار [١٧]. وتشير هذه الدراسات الى أن المشاريع الصغيرة تحصد أرباحا طائلة عبر الشبكة أكثر من المشاريع الكبيرة. حيث يسعى الآن الكثير من الشركات الكبيرة والصغيرة الى ايجاد أسواق واسعة لها لبيع منتجاتها عبر الانترنت والذي لا يكلفها إنفاق الكثير من المال على ذلك.

ومع انتشار التسوق الالكتروني عالميا، إلا أنه من الملاحظ أن التسوق العربي عبر الشبكة مازال ضعيفا جدا، وتشير الدراسات الميدانية الى أن قيمة التسوق لمستخدمي الشبكة من العرب يقدر ما بين ٢٠ - ٢٥ مليون دولار فقط، بنهاية عام ١٩٩٨. ويعتبر هذا الرقم قليلا جدا بمقارنة بقيمة التسوق في الشبكة عالميا، وباعتقادي، سيشهد عام ١٩٩٩ ارتفاعا كبيرا في قيمة التسوق العربي عبر الشبكة.

ومع ازدياد سوق التجارة الالكترونية ظهر ما يسمى بالنقد الالكتروني. ويستخدم هذا المصطلح مع ثلاثة أنواع من التعاملات المالية: النقد، وبطاقات الائتمان والشيكات[١٨]. وتعمل هذه الأنواع من العملات الالكترونية بصورة مشابهة لحافظ بطاقات الائتمان. إذ تفتح حسابا بنكيا جديدا أو تعتمد الولوج الى حساب قائم بالفعل. وعندما تريد أن تدفع ثمنا لتعامل ما من خلال أحد مواقع الشبكة، يتيح لك برنامج تطبيقي صغير ان تعتمد تحويل المبلغ فتتحرك نقودك بسرعة الى مكان الدفع.

ولتسهيل التسوق الالكتروني فقد عمدت بعض الشركات الى التشغيل الآلي أو أتمتة automatization

بطاقات الائتمان والشيكات على الانترنت. ويستطيع المستخدم فتح حساب مع هذه الشركات والتسوق عبر الانترنت مقابل الدفع من رصيده في حسابه مع هذه الشركات. ومن هذه الشركات : ديجي كاش والـ Digi Cash Wallet ، وتشيك فري Check Free ، وسايبر كاش، وموندكس. حيث تتعامل مع البنوك الأمريكية والأوروبية لتسهيل المعاملات عبر الشبكة الدولية للمعلومات. ولا تتعامل هذه الشركات بالنقد، مثل النقد الذي يتوافر لدينا، بل تتعامل بأرقام في كمبيوتر البنك. أرقام تعكس قيمة.

ومع وجود مثل هذه الشركات وتسهيل التسوق في الانترنت الا أن النقد الالكتروني مازال يواجه صعوبات كثيرة، وعدم ثقة من المستخدمين، وذلك خوفا من التزوير والسرقة والغش، ومازالت النقود الالكترونية تواجه الكثير من الصعوبات القانونية ، والثقة من قبل المستخدمين. إلا أن الوقت سيكشف إنه ممكن التعامل بهذه النقود والتسوق والدفع بها والتعامل بها في المحلات التجارية داخل شبكة الانترنت.

فالمستخدم للشبكة لا يتسوق فقط، بل يستطيع حجز تذاكر سفره، وحجز مكان في الفنادق ومعرفة الكثير عن الرحلات السياحية وأماكن الاستجمام في العالم عبر الشبكة. وكذلك يستطيع أن يبيع ويشتري الأسهم والعملات في مختلف الأسواق العالمية وهو في بيته أو مكتبه. فعلى سبيل المثال يستطيع أي واحد منا الولوج الى سوق مسقط للأوراق المالية، أو بورصة نيويورك أو لندن أو طوكيو، وأن يبيع ويشتري الأسهم والعملات في هذه الأسواق أو أي سوق حول العالم.

الانترنت وسوق الاعلانات

نعلم جميعا أن الاعلان في الصحف المحلية والمجلات يختلف عن الاعلان في الإذاعة أو التليفزيون . فكل وسيلة من هذه الوسائل الاعلانية لها خصوصياتها ومميزاتها التي تميزها عن الوسائل الأخرى ، فمثلا، لا يمكن أن يستقبل المستهلك الاعلان الصوتي من إعلان معد للتليفزيون، وكذلك لا يمكن أن نبث في التليفزيون صورا لأناس يقومون بالاعلان التجاري الصوتي للاذاعة، فكما أشرت سابقا ، فإن كل وسيلة إعلانية لها مميزاتها ، وأسلوبها وخصوصياتها . وعدم مراعاة هذه الخصوصيات سيؤدي بلا شك الى نتيجة عكسية وغير صحيحة للاعلان.

ومع ظهور الانترنت كوسيلة إعلامية جديدة، ظهرت في سوق الاعلان العالمي وسيلة إعلانية جديدة قادرة على أن تنتشر وان تحتل مكانا مرموقا في سوق الاعلانات العالمي. وقادرة أن تصل الى الملايين من المستخدمين، وعابرة للقارات بأقل التكاليف واسهل الطرق وأيسرها. وتستطيع أن تستخدم هذه الوسيلة الاعلانية كل خصائص الاعلان مطبوع وصوت وصورة في آن واحد.

ومع زيادة نسبة الاعلانات في الانترنت، وتوجه الكثير من الشركات والمؤسسات الكبيرة والصغيرة نحو الانترنت، إلا أننا نرى أن المؤسسات والشركات العربية مازالت غائبة الى حد ما عن هذه الوسيلة الاعلانية الجديدة. حيث لم يشكل الاعلان على الشبكة إغراء للشركات والمؤسسات العربية الى الوقت الراهن. ولكن من المتوقع أن تنتشر الاعلانات العربية في الشبكة مع الزيادة المتوقعة في عدد زوار المواقع العربية في الشبكة. حيث كانت الاعلانات العربية شبه معدومة في عام ١٩٩٧. الا أن عام ١٩٩٨ شهد ارتفاعا طفيفا في الدخل الاعلاني العربي عبر الشبكة. واستطاعت الشبكة أن تستقطب جزءا من الاعلانات العربية حيث بلغت مع نهاية عام ١٩٩٨، حسب تقديرات مجلة انترنت العالم العربي، ما يقارب ١٢٠ ألف دولار فقط.

الاعلام الدولي والانترنت

ومع انتشار الانترنت على المستوى العالمي، احتلت مكانا مرموقا على مستوى الاستخدام الشخصي للأفراد وكذلك بالنسبة للمؤسسات الحكومية الخاصة، التجارية منها والتعليمية. وأصبحت وسيلة إعلامية جديدة لا يمكن الاستهانة بها. ومن هنا سعت مختلف الوسائل الاعلامية العالمية، الاذاعة، أو التليفزيون ، والصحف والمجلات، الى احتلال مواقع لها في الانترنت . ومن خلال الشبكة يستطيع المستخدم قراءة الصحف والمجلات الصادرة في أي بلد فقط بعد ساعات من صدورها وقبل وصولها الى الأسواق. حيث يستطيع قراءة الصحف البريطانية أو الامريكية أو أي صحيفة أخرى وهو في قرية نائية في أي مكان في العالم، لا تصلها هذه الصحف في نفس وقت صدورها وقبل وصولها الى الأسواق في هذه البلدان . وكذلك يستطيع مشاهدة أو الاستماع الى القنوات الإذاعية أو التليفزيونية في أي مكان في العالم شريطة ارتباط هذه المؤسسات الاعلامية والمستخدم بشبكة الانترنت.

وقد عمدت بعض هذه المؤسسات الاعلامية الى جعل قراءتها أو مشاهدتها للمستخدمين المشتركين، مقابل مبلغ

رمزي أو اشتراك شهري محدد. ومن هنا، أصبحت هناك في الشبكة، محلات لبيع الصحف والأفلام والكتب. فما على المشترك إلا الاختيار والدفع مقدما مقابل الحصول على خدمة معينة. وفي نفس الوقت استخدمت الكثير من المحطات التليفزيونية لربط نفسها أكثر بمشاهديها. وسعت من خلال برامجها الى جعل المشاهد أو المستقبل على الطرف الآخر أكثر فاعلية ومشاركا فعالا في برامج هذه المحطات، فعلى سبيل المثال شبكة CNN الأخبارية، استخدمت الانترنت بفاعلية من خلال موقعها CNN Interactive. وقد سعت الشبكة الى ربط مباشر للمستخدم بالشبكة من خلال التعليقات ، التي يرسلها المستخدم، أو جعل المستخدم يرجع الى أي خبر أو برنامج تم بثه لقراءة البرنامج أو مشاهدته أو قراءة الأخبار في الانترنت من خلال أرشيف الموقع. أو قراءة مختلف الأخبار الجوية والاقتصادية أو شؤون الساعة الدولية دون مشاهدة التليفزيون . وكذلك سعت مختلف وكالات الأنباء العالمية الى ربط نفسها بالشبكة.

الاعلام العربي والانترنت

لم يغب الاعلام العربي عن الانترنت. إلا أنه وصل إليها متأخرا عن بقية وسائل الاعلام العالمية الأخرى . ففي السنوات القليلة الأخيرة بدأت، بل اهتم الكثير من وسائل الاعلام العربية بالولوج في عالم الانترنت ومواكبة التطور الهائل في تكنولوجيا المعلومات. إلا أن هذا الحضور وهذه المواكبة مازالت تعاني من الضعف في التقنيات المستخدمة في بناء هذه المواقع. ويرى خبراء الاعلام في الوطن العربي أن الاعلام العربي مايزال عاجزا عن مواكبة هذا التطور والاستفادة من المعلومات التقنية التي تبثها وسائل الاعلام الحديثة. ولم يستفد الاعلام العربي إلا من حجز مواقع له على شبكة الانترنت (بريد إلكتروني أو مواقع للصحف والإذاعات ومحطات التليفزيون).

وبلغ عدد مواقع مختلف وسائل الاعلام العربية في بداية ١٩٩٨ أكثر من ١٠٠ موقع: وهي موزعة على النحو الآتي: ٤٣ صحيفة يومية وأسبوعية أكثر من ١٥ موقعا لمحطات إذاعية وتليفزيونية ، وكذلك وكالات الأنباء وشركات الاعلانات . ومن خلال التصفح والدخول في مواقع مختلف وسائل الاعلام العربية، وخاصة الصحف والمجلات ، فإنه من الملاحظ أنها مازالت تعاني من قلة التطوير. وبدأت وكأنها رفوف الصحف التقليدية التي تنتظر القراء العابرين . أما بالنسبة لمحطات التليفزيون ، فبدت وكأنها ملت من الكلام، فعملت على تحويل بثها الى هذه المواقع . بينما بقيت وكالات الأنباء العربية جامدة ومثلجة.

وتوصلت مجلة «انترنت العالم العربي» من خلال الدراسة الميدانية التي أجرتها على الصحف والمجلات ، ومحطات الاذاعة والتليفزيون، وكذلك وكالات الأنباء العربية، الى هذه النتائج (١٩):

- قصور شبه عام في فهم الناشرين، والمؤسسات الصحفية ، للدور الذي يمكن أن تلعبه شبكة الانترنت في محاكاة الوظيفة التقليدية للصحيفة ، مثل توجيه الرأي العام ، زيادة الرقعة الجغرافية لنشر الخبر، واستخدامها كوسيطة إعلامية مهمة، حيث سعت أغلبية هذه الصحف لاثبات حضورها فقط لا غير.
- لم ينتبه القائمون على مواقع الصحف الى عالمية الانترنت وشبه مجانية الاستفادة من الشبكة، فتحولت مواقع هذه الصحف الى ما يشبه بالدردشة في الساحة الخلفية للصحيفة، والتحدث عن الذات بدون مخاطبة الآخرين.
- طغيان أسلوب النشر التقليدي، وخاصة ما يتعلق بالشكل العام للموقع وأدواته المساعدة، على الامكانيات التفاعلية التي تقدمها الانترنت.

خاتمة : مستقبل الانترنت

ان الانترنت في ازدهار دائم، وفي تطور مستمر. فأصبحت «القرية الكونية الصغيرة» التي تنبأ بها مارشال ماكلهان في الستينات من هذا القرن حقيقة واقعية. بل وصغرت هذه القرية لتصبح غرفة كونية صغيرة تعج بالكثير من المعلومات والرسائل الاعلامية بمختلف أنواعها، ومن خلال تتبع تطور الانترنت على المستوى العربي والعالمي، فإن الحقائق تكشف أن الشبكة تنمو نموا سريعا . حيث يدخل مليون مستخدم جديد شهريا تقريبا في عالم الانترنت . ومع أن الشبكة في تطور مستمر في العالم العربي، إلا أننا مازلنا نرى أن العالم العربي يحبو ببطء نحو هذه الطفرة المعلوماتية الهائلة.

إن تطور واستخدام تكنولوجيا المعلومات والاتصال بسرعة مذهلة خلال السنوات القليلة الماضية أحدث عملية انتقال على الصعيد العالمي مما يسمى بـ«المجتمع الصناعي» الى «مجتمع المعلومات» . وبالتأكيد فإن عمق وتشعب هذه العملية سيؤثران في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية منها والاقتصادية والثقافية. وستؤدي هذه الطفرة الهائلة في مجال المعلومات الى إتاحة الكثير من

الفرص في مختلف المجالات الاقتصادية، والتجارية، والتربوية والثقافية وفي مجال وسائل الاعلام والاتصال الجماهيري.

ففي المجال التربوي ينظر الى تكنولوجيا المعلومات على أنها وسيلة لاستكمال التقنيات التعليمية التقليدية من أجل تمكين النظم التعليمية من التكيف مع مختلف الاحتياجات التعليمية والتدريبية للمجتمعات الانسانية. وفي مجال البحث العلمي فهي تتيح إمكانية الانتفاع بالمعلومات العلمية والمشاركة في تداولها وتوزيعها بسرعة عالية وعلى نطاق واسع بين مختلف العلماء والمؤسسات العلمية. وفي مجال البيئة، فهي تساعد على زيادة القدرات البشرية على فهم وإدارة العمليات الطبيعية الايكولوجية، وعلى التنبؤ بالكوارث والتهيؤ لها. أما على المستوى الثقافي فهي توفر وسائل اعلام متعددة الامكانيات وضخمة لتعزيز التراث المادي وغير المادي للانسانية، وسوف تتيح الفرصة والامكانيات للاستفادة المثلى من الثقافة العالمية، إذا تم استخدامها بالشكل الصحيح. أما في مجال الاعلام والاتصال الجماهيري، فاستخدامات تكنولوجيا المعلومات تعددت وتوسعت لتشمل التحرير الاليكتروني والصناعة الاليكترونية للصور في انتاج مختلف البرامج، وكذلك في النشر وفي الصحافة المكتوبة. وتوسعت الى الاذاعة والتليفزيون ومختلف وسائل الاتصال الجماهيري. ومع انتشار تكنولوجيا الاعلام المتطورة بسرعة في شكل شبكة عالمية متكاملة، فإن قدرة وسائل الاعلام على توفير المعلومات والأنشطة الترفيهية ستتضاعف، بلا شك على نحو يتجاوز الخيال [٢٠].

ومن خلال الدراسة يتضح أن الولايات المتحدة بدأت بفقدان سيطرتها القوية على استخدام الانترنت. حيث بدأت نسبة المستخدمين الأمريكيين بالتناقص مقارنة مع المستخدمين من البلدان الأخرى. ومع ذلك مازالت الولايات المتحدة هي المسيطر الأساسي على سوق الانترنت. وان نمور آسيا الشرسة بدأت بالفعل في احتلال مواقعها في سوق الانترنت. حيث تشير الدراسات والبحوث الى ظهور نمور آسيوية في مجال الكمبيوتر والانترنت. مثل الهند وغيرها. وبدأت أوروبا بفقدان مواقعها على حساب هذه النمور الصاعدة في عالم النظم الكمبيوترية والانترنت.

فغدا قد لا نستغرب إن كنا قد أصبحنا حبيسي غرفنا ومكاتبنا، والتي ستصبح كجزر منعزلة في وسط المحيط، لا يعرف المستخدم جاره القريب، بل يعرف البعيد، وقد لا نستغرب ان كنا وقد أصبحنا يوما من الأيام تجار شنطة الانترنت، أو من المدمنين في كواليس هذه الشبكة. وما علينا إلا أن نركض بسرعة عالية للحاق بالآخرين، الذين سبقونا كثيرا.

الهوامش

١ – عبدالقادر الكاملي، «انترنت تغير العالم... فكيف تغيرنا»، في انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٤، يناير ١٩٩٨، ص ٢٦-٢٧.

٢ – عدنان الحسيني، انترنت في العالم العربي: نمو مستمر.. والسعودية القادم الجديد، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة الأولى العدد الرابع، يناير ١٩٩٨، ص ٢٨.

٣ – لقراءة الاستبيان انظر عدد أغسطس ١٩٩٧ من مجلة انترنت العالم العربي.

٤ – عدنان الحسيني، واقع استخدام انترنت في العالم العربي»، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٦، مارس ١٩٩٨، ص ٢٤-٣٦.

٥ – انظر دراسة معهد GVU حول استخدام الانترنت في أمريكا وأوروبا Http.//www. gvu. gatech. edu.

٦ – تقرير مدير دائرة الاعلام والمعلومات الى اللجنة الرابعة «الاتصال والمعلوماتية» في المؤتمر ٢٩ لليونيسكو، باريس نوفمبر ١٩٩٧، والذي شارك فيه الكاتب في اللجنة الرابعة، ممثلا لوزارة الاعلام.

٧ – شبكة نسيج تبدأ خدمتها في المنطقة، في "PC Magazine" الطبعة العربية، السنة الثانية، العدد ٤ ابريل ١٩٩٧، ص ٢٢.

٨ – للمزيد من المعلومات انظر: سندباد، في مجلة عربيوتر، السنة ٩ العدد ٨٩، فبراير ١٩٩٨، ص ١٢-١٣.

٩ – انظر الدليل، المرجع السابق، ص ١٦.

١٠ – عدنان الحسيني، أفضل ٢٥ موقعا عربيا، في مجلة الانترنت في العالم العربي، السنة ١، العدد ٥، فبراير ١٩٩٨، ص ٣٤ – ٣٨.

١١ – حديث مع معالي وزير التربية والتعليم في جريدة عُمان، العدد ٦١٨٥، ٩ مايو ١٩٩٨، ص ٤. ومجلة المركزي، العدد ١ السنة ٢٣ يناير / فبراير ١٩٩٨ ص ١ – ١٠.

١٢ – للمزيد من المعلومات عن الأسعار والخدمات التي تقدمها انترنت عُمان، انظر وزارة البريد والبرق والهاتف GTO، انترنت عُمان: نوصلك بالعالم، GTO، مسقط.

١٣ – GTO تقرير غير منشور، ٦ مايو ١٩٩٨.

١٤ – GTO تقرير غير منشور، ٢٥ يناير ١٩٩٩.

١٥ – فاروق حسين، مرجع سابق، ص ٣٦.

١٦ – غسان صلاح الدين شبارو، الانترنت بين الخليج والمحيط في مجلة «انترنت وورك» ع. ٤، س. ٣، ابريل ١٩٩٨، ص٦.

١٧ – ازدهار صغار رجال الأعمال بالانترنت، جريدة عمان ٦١٨٦، ١٠ مايو ١٩٩٨، ص ٢٠.

١٨ – ارشادات لاستخدام النقد الالكتروني، في Internet Shopper طبعة الشرق الأوسط، خريف ١٩٩٧، ص ١٧.

١٩ – للاستزادة انظر، عدنان الحسيني، «مواقع الاعلام العربي: وأزمة استيعاب انترنت»، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٤، يناير ١٩٩٨، ص ٣٠-٣٨.

٢٠ – انظر اليونيسكو ومجتمع المعلومات للجميع، مذكرة إعلامية، مايو ١٩٩٦.



دوائر من حنين : سعيد الكفراوي

إدوار الخراط *

بعد أن كانت ثنائية الموت والحياة تحكم أعمال سعيد الكفراوي القصصية السابقة وخاصة في «مجرى العيون» و«بيت للعابرين» حيث كان المفتاح الى بنائية القصة هو التقابل بين الجدب والخصوبة، بين المجرد الكلي والجزئي الحسي، أي مواجهة النقيضين أو التراوح (وهو التفاعل) بين طرفين، فإن «دوائر من حنين»، تحكمها تيمة الحنين الى الحياة - كما يفصح العنوان - ومع أن «الموت» له حضور مراود في «دوائر من حنين»، سواء كان معنى مجردا أو واقعية حسية تتمثل في المظاهر التي يتخذ منها قوالبه الثابتة أو الطقوس المحيطة به أكثر بكثير من كونه واقعة عضوية معاشة - فالموت لا يمكن إلا أن يعاش، لكن ميزان العمل كله يميل أو يجنح نحو الانحياز الى الحياة و«محاولة دفع الموت المحاصر» (ص ٨٢) فهذه العبارة مفتاحية أتصور أنها تلخص وتقطر كل خبرة هذا العمل القصصي.

سعيد الكفراوي كاتب له الآن باع طويل في الكتابة القصصية، ويتميز بفرادة خاصة وأصيلة لا يضارعه فيها الكثيرون، سواء من حيث الرؤى الخاصة التي تعمر عالمه القصصي أو من حيث البناء النصي أو أخيرا من حيث تمكن الأداة اللغوية.

التيمة أي الموضوعة الأساسية في هذا العمل الجميل، إذن، هي «الحنين الى الحياة» في تنويعات وتنغيمات متعددة ومتراوحة يجمعها نسق شامل.

لعلني أتلمس على الأقل أربع تفريعات يمكن أن تندرج تحت هذا النسق:

- عودة الحياة الى الرميم وتجاوزها المستمر.
- ألم الحنين الى الحياة.
- صحوة الايروسية والرومانسية الكامنة.
- الرعب من الشيخوخة.

وبالتداغم مع هذه «الرؤى - الخبرات» نجد الصياغات المنصهرة معها وبها.

- ظهور العنصر اللاواقعي واندماجه بالحياة.
- تهشير أو تغييم الحدود بين الأشياء والشخوص والمواقع.
- الترميز أو التشفير.
- الخلفية الدرامية أو المسرحية وما يقترن بها من ميلودرامية العبارة.

ولا يمكن بداهة، أن تكون هذه التيمات - أو الصياغات - منفصلة عن بعضها بعضا انفصالا معمليا ولا يمكن أن توجد أو تتجلى نقية خالصة بحد ذاتها، هي بداهة. تتمازج وتتداخل وتنصهر، لكن السمات الرئيسية هي التي يهم أن نتلمسها، فلعلها تضيء الى حد ما معايشة ضرورية للعمل الفني.

أما عودة الحياة الى الرميم وتجاوزها حدودها الدنيوية المألوفة الى ما وراءها فهو ما نجده منذ أول قصة - أو أول نغمة في تركيب متجاوب النغمات - إذ الراوي في «شرف الدم» يعود الى قريته فيجد أبناء عمومته يعيدون بناء مقبرة العائلة، وما من نية عندي أن أحكي القصة، العمل القصصي لا يحكى، في النقد، بل يعايش بخبرة مباشرة حميمة، ذلك من قوانين ايماني النقدية، إنما أشير الى ايماءات على النص قد تعين المتلقي على حسن التلقي، وله مطلق الحق في أن ينأى عنها إذا أراد.

وعلى مستوى الصياغة الحرفية فقط نلحظ منذ بداية هذه القصة - أو الفصل - تقنية ما تني تتردد عند هذا الكاتب، هي بذاتها موحية ودالة. فبعد أن بدأ القص بفعل ماض «اتكأت الى شجرة المستكة» (ص٩) بضمير المتكلم، إذ نجد النص ينتقل من هذا الاستناد على شيء أو كيان حي ورفاف - شجرة المستكة - الى صيغة الفعل المضارع «أقف في الممر الذي يفصل بين المقابر» فها نحن كأنما نترك الماضي المندثر، حتى لو كان ذلك منذ لحظة، الى الراهن المضارع الباقي الذي يتحدى الدثور أو الانقضاء: «أقف..» أقف الآن ..وأين؟ في الممر بين المقابر، أي فيما هو لا يقع تحت سطوة الموت، بل في المجاز بين رموزه وقوالبه، في الطريق المفضي الى الحياة.

تلك تفصيلة صغيرة لكن مؤشرة، أما أب الخبرة هنا فهو الأب الذي مات ولم يعثر له أحد على عظام أو جمجمة - كأنما قد تجاوز الموت - هو نفسه الابن الكهل الذي مازال يحتفظ بصبيانية أو طفلية لم يبرأ منها.

لم يمت الأب إذن، بل هو الذي يتجلى في المرايا، هو هو الرائي والمرئي معا، ليس فقط في «تيار الدم ينتفض، مارا بشراييني حتى ابني الصغير،،» (ص ١٥) بل في «سلالة أب عن جد» (ص١٦). الموت إذن قد دحض ودحر، في أسطورية السلالة التي لا تنقضي، تيمة عودة الحياة واستمرارها التي عرفها المصريون - وكل الناس ربما - منذ القدم القديم.

ذلك هو ما يتبدى في نص جميل وخصيب، يأتي بعد النص الأول مباشرة: «البنت التي وارت الباب للحلم» فالقتل ينتهي به النص ليس نهاية ولا موتا، بل هو طمأنينة ووصول أي تجاوز للموت، هذه لحظة امتنان، واتصال بما هو فوق عرض الحياة «مدركا أنه أحد الواصلين،

★ كاتب وروائي من مصر.

أولياء الله» (ص ٢٠).

جمال هذا النص يتأتى في تصوري من غموض السرد والتباسه بالشعر وتداخل النجوى والحوار بالحكي، وانتقاض التسلسل الحدثي على نفسه، ذلك كله ما يلائم طموح النص الى الوصول الى ما وراء السرد المطرد على سننه، بالضبط كما يلائم وصول الرافد الى حلم — هو في الوقت نفسه حقيقة نهائية - حلم أن يموت مقتولا بالسكين، وقد وارت بنته الباب لدخول الحلم في إيحاء بقصة حب غير مروية لكي يموت وهو يحيا في المطلق، لكي يصل الى وجود صوفي مفارق للدنيوية، «إنه أحد الواصلين، أولياء الله».

«الحياة (دائما) من أمامنا يا رجل (ص ٣٠) التي تأتي في نص «العراة» ، هي بالفعل ما يحفز كل نصوص ورؤى «دوائر من حنين» ، في هذا النص تأتي هذه الكلمة الموحية على لسان ما يمكن أن نتمثله كاتبا كبيرا من كتاب الستينات يواجه الموت — مع الراوي الذي يمكن أن نتمثله بدوره هو نفسه كاتب النص — ولكن الجسم والروح المتشبثين بالحياة ينكران الموت، ليست هنا ثنائية بل هي اثبات للحياة حتى لو كانت الحياة مقضيا عليها - في الظاهر وفي الواقع - بالانقضاء. لكنها من ثم «تظل من أمامنا».

في سياق الاحتفاء بالحياة يأتي - في تصوري - ذلك الانتباه اليقظ الى أشكال أو تجليات هذه الحياة في الريف أو الحضر على السواء في الشجر والخضرة، ومنذ أول كلمة «اتكأت الى شجرة المستكة» تتوافر أشجار الكافور والتوت والسنط والأثل والليمون والنخيل والجوافة والخروع وشجرة الجميز «التي تسمى باسم الله» أما التوتة فقلبها رحيم، ورائحة الياسمين، هكذا تتضوع النضارة ويسري ماء الحياة في النص سواء كان ذلك في بشنس أو برمهات، سواء على البئر المعين أو على كيمان السباخ أو في الغيطان المونعة.

لكن ليست الحياة بهجة خالصة ولا هي غضارة ونضارة فقط، «هناك ، إن عملية الحياة نفسها تتضمن - بالضروة - معاناة وألما . ذلك ما ينبيء به فصل «حنين مؤلم» بتفريعاته السبعة.

في «جديلة لمريم» ألم معاناة المرض يرجعنا الى ريعان الصحة والصبا، وفي هذا النص فإن ما يحدث للواصل ، في نص «البنت التي واربت الباب للحلم» يحدث حين تقبض السيدة غير المسماة — إلا في العنوان ربما — على النار ، ثم تجتث شعرها كله بسبب ألم لا يطاق تبكي منه بالليل وحدها، لماذا الألم؟ لا يبين النص ولكننا فيما أظن نستشف أنه ألم الحياة نفسها.

وفي «رفة جفن» لعل ألم انهيار الواقع والتباسه بالخرافي واللاواقعي يوحي بأن الاستنامة الى العادي والمألوف هو نوع من أنواع الزيف، وأن القلق الملاصق لخبرة ما وراء الواقع تعميق وجودي للحياة.

أما في «جناح الحريم» فلعل ألم العنوسة والحرمان من متعة أساسية هي المتعة الايروسية - حتى لو تحققت في إطار مؤسسي هو الزواج - يعني أن هذا الحرمان تأكيد مقلوب لأن بهجة التحقيق هي المنجاة من مهاوي العصاب والخلاص من السقوط في قبضة اليأس.

وهكذا تمضي حدوس هذا النص. «بوابة قوطية» تمجيد للحرية وهي مقوم الحياة السوية أو المليئة أو الخصبة على السواء، و«تغريبة» أنشودة لونس الوطن — أيا كان الوطن - في مقابل وحشة الغربة والاجتثاث. «رأى عمال البلدية ما يزالون يواصلون اجتثاث الشجرة الكبيرة من جذورها، كان يحب هذه الشجرة التي شهدت طفولته». (ص ٥٧) فكأنها تمثل لهويته نفسها التي سوف تجتث عندما يسافر الى بلد بعيدة ويهجر أباه المشلول في محنته «هل الوليمة» إدانة للقهر والمطاردة إذ توحي لنا بحنين الى الحياة ليس فيها عنف القهر والذبح والملاحقة؟ أما «وجه في الليل» فلعل ما فيها من استرجاع يكاد يكون حرفيا لذكريات من سيرة ذاتية لا للراوي الكاتب فقط ، بل لثقافة حقبة كاملة من عهود هذا الوطن أو هذا القطاع من الوطن، فإنها في نهاية التحليل استرجاع لماض جميل — كأنه بذرة مخصبة في قلب الحياة التي تتردى الآن في واقع قبيح، بالطبع دون مباشرة ودون تقرير أو خطابية، لكن بإفصاح فني قد يكون موجعا ولكنه بليغ.

من جوانب محبة الحياة صحو الايروسية، وسريان مياه الرومانسية الكامنة — وهي سمة من سمات كتابة هذا القاص الذي يظل رومانسيا مهما تخفى تحت تفصيلات واقعية دقيقة - ذلك ما نجده أجلى وأجمل ما نجد في صحوة «عبدالمولى» (الاسم القناع الدائم لسعيد الكفراوي) على الشبقية المحتدمة في «حنين الماء».

لا أريد أن أشير الى ما لعله أصبح من المسلمات الشائعة من أن الماء له دلالة جنسية أو ايروسية سواء كان ذلك في التراث القديم أو في كشوف التحليل النفسي عند فرويد أو يونج ، أو في النص المقدس على السواء «كان روح الله يرف على الغمر» و«خلقنا من الماء كل شيء حي» . الماء إذن شفرة للخلق والخصوبة وبهجة الشبق معا - بأحسن المعاني إن كان ثم مجال للتقييم هنا.

«وصلت شارع البحر، وهناك تسللت من بين دغل الشجر، وشاهدت على «المرادة» أفخاذ النساء وأثداءهن العارية، وكن يغسلن الأواني والهدوم». (ص ٧٥) كنا نعرف المرادة في قرية جدتي باسم الموردة، وهي بالطبع موقع الورد من العطش.

أما مغامرة عبدالمولى وهو في الثانية عشرة. مع سميرة اليافعة المتعطشة للشبق فهي خبرة يعرفها الكثيرون. «كنت أخاف من صدرها الجامح الناهد حيث يأتيني في المنام ولحظات من الصحو »(ص ٧٦)» في الصيف التي الشمس تفلق الحجر فيه ، تضج الغيطان والحيوان كله - أو الحياة كلها

ـ بالشبق ، ومع عرامة الايروسية هنا فإن «هذا المكان مأهول بالكثير من الأحلام التي أحبها» (ص٧٧) الحلم إذن يدخل الايروسية الى مستوى غير نيء وغير خالص الخشونة أو تام الجفاوة.

سوف نجد ترددا لمثل هذه النغمات وقد استحالت الى رومانسية خالصة في آخر نص «جارنا الذي يحب قراءة الكتب» أو في «حمام الملكة» حيث «الحب هنا (في مرسى مطروح) أما الموت فهناك في أسكندرية» ويعني طبعا موت الملكة الأسطورية الأبعاد وحبيبها المنكود العظيم في الحب. (ص ٨٤).

وفي الطفل العاري الذي ينفي بمجرد وجوده رعب الخراب المحيق الذي أعطب ودمر كل شيء في نص «يوم غائم» (ص ٩٩–١٠٠) تأتي من ذلك ضربة الرصاص القاتلة.

يعني أن الحياة ليست حنينا صرفا خالصا بل هي هدف متصل للفناء، فهل هي تسلم نفسها للفناء؟

أما الرومانسية الطفلية — ولعلها دائما وفي كل الأعمار تظل طفلية ـ فإننا نجدها في نص «غياب» حيث يرتبط الولد الراوي بحضور يكاد يكون فوق — انساني ، حضور الطفلة العمياء الجميلة المرهفة «الشيخة أنيسة» وهي مع كل ما تبتعثه من أنس وروح وإشعاع سوف تغيب.

الرصاص القاتل للطفل العاري، وغياب أنيسة والموت القادم لا محالة ـ هو نص غائب ـ في «العراة» وتصريفات أو تصاريف الألم في «حنين مؤلم» والقتل المفضي الى الوصول في «البنت التي واربت الباب للحلم » كلها تنفي عن الحياة نغمة تفاؤل غير مشوب وبالتالي فهو زائف وسطحي، وتعمق لا من ثنائية للحياة والموت، بل تعمق بالأحرى من جوهر الحياة يلازمه الألم وترصد الموت أو ضربته.

لعل ذلك أيضا مما قد يضيء معنى رعب الشيخوخة الذي يمثل في هذه المجموعة بل في مجمل أعمال سيد الكفراوي.

العمة العجوز كومة من عظام (ص٩) والعم «صامت كبيت مهجور» (ص١٠) وقد غامت ذاكرته فيما يشبه شبورة الصباح (ص١٣) وشيخ المنسر الفتى القوي بل الجبار العملاق قد فاحت منه الآن «رائحة العظام الرميم» (ص ٢٩). و«الرميم» من مفردات الكفراوي الأثيرة المتكررة.

رعب الشيخوخة التي تنبعث بقوة مؤثرة في نص «الملكوت» ليس في آخر التحليل الا تشبثا بآخر رمق للحياة، حتى لو انطفأ نور الشمعة، وحل على الدنيا الظلام، فإن بكاء الكهل ينقطع في نص «الملكوت» (ص ١٣).

محاولة دفع الموت المحاصر، (ص٨٢) هي كما أسلفت كل دوائر الحنين، بل إن الاحتجاج المدوي على الموت القادم يتمثل في صفعة مدوية ـ حتى لو كانت ميلودرامية شيئا ما ـ هي غضب على العجز والمرض والسجن وقبح الواقع والحرمان أكثر بكثير غضبا على أن الراوي يمد يد العون ـ وهو صحيح معاق ـ الى رفيقه الذي يعرف أن موته قادم ويقول إن «الحياة أمامنا».

فإذا حاولنا أن نتمس خصائص الصياغة السردية اللغوية ولن أمل أبدا من ترديد أنها لا تنفصل لحظة ولا طرفة عين، عن الرؤية الخبرة، أو المحتوى أو المضمون على ما في هاتين المفردتين من تضليل وزيغ.

الميلودرامية التي نلحظها في مفردات بعينها ، مثل «الحزن الجليل» (ص ١٢) أو «خروج نعش العائد من الظلام الى النور» (ص٢٦) أو «الضحكة المرعبة التي تجلجل في الأنحاء»(ص ٢٨) أو «المدينة المتوجة بالشمس والصولجان» (ص٩٩) أو أن القلب دائما «ينفطر» أو ينصدع، الى غير ذلك من رصيد لغة فخمة ، فلعلها توحي بأن ثمة رؤية «مسرحية» للعالم أو لدواخل النفس، »مسرحية» هنا تعني تركيز ضوء — مثل ضوء البرجكتور في الكواليس مسددا الى الخشبة أو الى ساحة العرض ـ مما يجعل الأشياء والشخوص والمشاعر أكبر وأجلى وأسطع ، وبالتالي أفعل وأنفذ ، فيما يرجو الكاتب أو يهدف اليه، عن قصد وتدبر ربما، أو عن فعل آلية داخلية تملي صياغة في الكتابة لها خصوصيتها.

بطبيعة الحال ثمة أخطاء لغوية لم يكن من الممكن أن أغفلها مادامت تأتي في سياق لغة متمكنة وشاعرية وقوية، فالرأس مذكر لا مؤنث (ص ٢٢و٨٣) أما البئر فهي مؤنثة لا مذكرة (ص٦٥) والأود لا يسد بل لعله يقام (ص ٥٦).

أما الاستخدامات العامية من نحو تطبطب وشاخطا فيه وشوح وطاشا فهي مجملها حسنة التوظيف ومنسجمة مع السياق بل فعالة فيه.

سوف آخذ على الكاتب مأخذا حرفيا بحتا: أن مفردة الحنين تأتي متكررة مترددة لازمة حتى عندما خيل إلي أن ليس ضرورة لها ، ذلك إن التأكيد عليها ووضعها في كل سياق ليس ضروريا حقا، لأن النص كله يحمل في طواياه معنى الحنين وشجنه وترجيعاته.

من التقنيات الهامة في هذا النص خاصة، وفي مجمل أعمال سعيد الكفراوي عامة، ما قد أستعير له مفردة من صنعة الفن التشكيلي هي التهشير، أي أن تكون الحدود في المسميات غير قاطعة وغير صارمة ، بل هي معممة وغائمة، لست هنا في مقام التقييم بل في مقام التوصيف، فقد تكون في هذه التقنية ضرورة وفعالية لا تتأتى عن التحديد — يعني التضييق ومحاصرة المخيلة الخلاقة .

دائما ـ مثلا ـ هي البلاد البعيدة دون تسمية، هل هي السعودية أم العراق، لكن هل من ضرورة حقا للتسمية؟ وغالبا هو نهر الماء، أو النهر وليس النيل أو الرياح البحيري أو المنوفي مثلا. صحيح أنه ما من موجب لوضع بطاقة محددة ، لكن التعميم غالبا.

البلد بحري، هل هو اسكندرية أو بورسعيد؟ لا يهم حقا، ونحن نجد أنهم «أهل السكك ، والسارح للغيط،

والقادم من رحيل بعيد». وليس لهم أسماء وتوصيفات أكثر من هذه التجريدات المطلقة فلعل ذلك مما يعطي حسا بالشاعرية والصعود فوق أرض الواقع والخشن الضيق.

لكن ذلك ليس تقنية سائدة، ذلك أن الراوي هو دائما «عبدالمولى» عندما يسمى، والأب هو «سلامة» والجدة هي «هانم» وتأتي بالفعل أسماء عبدالباقي وأحمد الشافعي وسميرة وبهجت الناظر، وطبعا عفيفي ووداد.

ويأتي ذكر النيل باسمه مرة واحدة، ويأتي تحديد شارع البحر، وحارة نوار.

أهم تقنيات سعيد الكفراوي المأثورة ما أسميته في دراسة سابقة الترميز أو التشفير، ولعلني أضيف إليه هنا أن فيه مسحة من «الدرامية»، أو «المسرحية».

إن «سطح البناية العالية حيث ضوء كشاف ينير علما منكسا يدور حوله طائر في الليل يبحث عن ملاذه» (ص٥٣) في آخر نص السجن والامتهان، هو استعارة واضحة الدلالة.

وكذلك «المصحف المفتوح على الشمس المنيرة» (ص ٦٧) عند رحيل الشيخة أنيسة وصعودها الى سماء الحياة الأخرى الساطعة الضوء.

وعندما ينتهي النص الذي يحكي عن شبق سميرة بنت الأستاذ بهجت الناظر، ومغامراتها مع عبدالمولى الصبي بـ«صوت مهرة صاهلة» (ص٧٨) فهو تأكيد على التأكيد.

وفي نص «العراة» فإن المشهد الذي يظهر على شاشة التليفزيون، في غرفة المستشفى غير المسماة والتي نعرفها من أنها تطل على جزيرة في النيل، وهو مشهد فيه موسيقى كنسية وصلبان من الحديد الأسود المشغول تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التي أطلقها «لماذا تركتني؟ هو استعارة مركبة وموحية بجوهر النص. تبلغ هذه التقنية مداها في صفحة ١١٠ أي في آخر نص«جارتنا الذي يحب قراءة الكتب» إذ تقول الجارة للبنت المحبة، عن ذلك الجار المثقف الذي يكتب قصص الأطفال.

« واله يا بنتي فات عليه من شهرين ثلاثة رجال. أخذوه ومن يومها ما أعرفش له مكان.

ثم ينتهي النص بـ «هبطت الدرج كمن يغور في بئر من ظلام وعلى حين غرة انفجرت من شارع «الثورة» المجاور صافرة انذار كأنها العويل».

فهو شاعر «الثورة» لا غير، والانذار كأنه «العويل».

ثم أتناول في النهاية «خبرة ــ تقنية لعلها أعمق ما في هذا الكتاب حدسا وأبصره حسا، أعني «تقنية ــ رؤية» البعد اللاواقعي الذي أراه باستمرار أدق واقعية من أي واقع سطحي ظاهري يومي ومألوف.

فليس دخول اللاواقعي في نسيج السرد قيمة شكلية فقط، بل هو أساسا رؤية للواقع تكمل هذا الواقع وتثريه.

ففي «شرف الدم» يتلبس الأب ـ دما ووجودا وملامح وحياة ــ في الابن الكهل.

صحيح أنه في نص «ظل من ألفة» يرى الأب الذي علم بوفاة ابنه في الغربة كوابيس وأضغاث أحلام، وتأتي هذه الكوابيس ـ على مقتضى تقاليد السرد القديمة ــ باعتبارها أحلاما، باعتبارها مقوما من مقومات وعي تشتمل على كل من الحلم والصحو على قدم المساواة ولكن قوة انبعاث الحلم ـ حتى في داخل هذا الاطار المحدد ــ تشفع وربما تدحض تقنية السرد التقليدي.

وفي نص «رفة جفن» يتبادل الراوي وصاحبة البيت الخاوي المسكون بما هو وراء الواقعي حوارا كاللغز يمكن تأويله ــ أو لا يمكن ـ بأكثر من معنى، ثم يغرق الراوي «في منطقة السحر» (ص ٤٤) وينتهي هذا النص نفسه بفقرة جميلة متعددة المستويات «بدأت بفتح الأبواب بابا بعد باب باحثا عن مصدر الغناء، عن صوت السيدة، وكنت أسير عبر الممرات المضاءة كأنني أخرج من بطون المتون القديمة المسطرة ببهجة الكلمات، والمصورة بالصور الملونة، والمشغولة بأنسجة الحرير الهندي والصيني» (ص ٤٥).

ولعلنا نذكر أن الكتاب كله قد بدأ بوقوف الراوي في «الممر» بين المقابر، وها هوذا هنا يسير في «الأروقة القديمة» فهل صورة الممر، المجاز، الطريق بين نقيضين، بين الموت والحياة بين السحري و«المألوف» بين اليوم والقدم، مما يفتتن به هذا الكاتب؟

يأتي مصداق ذلك على الأرجح في ذلك النص الشاعري الصافي والنقي «التوت البري» إذ ينتهي: «قبل أن تدك الأرض بدنك يبرز فرع أمك التوتة فيلقفك فتتعلق متأرجحا بين الحياة والحياة» (ص ٦٩).

فليس هو الممر ولا التعلق ولا العبور بين موت وحياة أخرى، إذن بل هو بين حياة وحياة أو لعله بين الحياة والحياة.

والمهم هنا في تقديري، أن هناك تماهيا وتوحدا بين «الأم» التي تحذر ابنها وتبصره بمخاطر الحياة، وبين «الأم» التوتة الشجرة مصدر الحياة وجذرها العريق. هناك إذن حياة دنيوية وهناك حياة أخرى بحضورها القديم «وارتباطك بها في كل وقت».

ومن الملاحظ كذلك أن دخول اللاواقعي أو ماوراء الواقعي يقترن عند سعيد الكفراوي، دائما، بتحليق للغة الى آفاق شاعرية رقيقة وموحية حينا أو درامية قوية الاضاءة حينا آخر.

ذلك ما نراه مثلا في «الغليون» الذي هو ترميز جلي للسفر الى بعيد، وفي «حمام الملكة» الذي نجد فيه أن ثمة صوتا بلغة مجهولة تتجمع حروفها فتصعد بنشيد من كل الأماكن .. خفت أن أهوى وقد اشتد بي الدوار، والملابس الملونة تخفق كالأعلام» (ص٨٥) حيث يقترن العنصران الشاعرية والدرامية.

عندما ينتهي هذا النص بـ«رجعت بظهري وخرجت من المكان وأنا أصدق كل ما رأيت» وأنه قبل ذلك «لم يكن حلما» فإننا أيضا نعرف أن ذلك لم يكن حلما بل كان رؤية، ونحن أيضا نصدق كل ما نرى في هذا الكتاب المتميز.

الشعراء لا يخترعون القصائد
القصيدة موجودة .. في وراء ما..
انها هناك . منذ زمن بعيد – بعيد
لم يفعل الشاعر سوى أن اكتشفها
جان سكاسل*

ميلان كونديرا يكتب عن فرانز كافكا

في وراء ما . هنـــاك

ترجمـة : **أمل منصـور★**

(١) *يـروي صديقـي جـوزيـف سكوفيرسكـي في أحـد كتبـه، هذه القصـة الحقيقية:*

دعي مهنـدس من بـراغ الى ندوة مهنيـة في لندن. فـذهب وشـارك في محاضر جلسات الندوة ثم عاد الى براغ. بعد سـاعات من عودته تناول أول صحيفة «رود – بـرافو – وهي صحيفة الحزب اليـومية الرسميـة – وقـرأ: مهندس تشيكي، حضر ندوة في لندن، أطلق تصريحا هجوميا للصحافة الغربية عن وطنه الاشتراكي وقرر البقاء في الغرب.

إن الهجرة غير المشروعـة التي يرافقهـا تصريح كهذا أمر غير بسيط. إنها تساوي عشرين عاما في السجن. لم يصدق مهندسنا عينيه، لكن لا مجال للشـك، المادة تشير إليه . صـدمـت سكـرتيرتـه عندما دخلـت مكتبه: يا الهي، لقد عـدت لا أفهم شيئا! هل رأيت ما كتبوا عنك؟

رأى المهندس الخوف في عيني سكـرتيرته . ماذا بوسعه أن يفعل؟ ذهـب الى مكتب «رود برافو». وجد المحرر المسؤول عـن الخبر. اعتذر المحرر : نعم، انـه موضوع مـزعج فعلا، لكـن المحرر لا علاقة له بالموضوع، لقد تلقى نص المادة مباشرة من وزارة الداخلية.

هكذا ذهـب المهندس الى وزارة الداخليـة . وهناك قـالوا: نعـم، بالطبـع ، هنـاك خطأ، لكنهـم، أي الوزارة لا علاقـة لهم بالأمر، لقد تلقـوا التقرير عن المهنـدس من المخـابرات في السفـارة بلندن. طالب المهندس بتكذيب. رفضوا لأن التكذيب غير ممكن، لكن لن يحدث له شيء ، عليه ألا يقلق.

لكـن المهندس أصـابـه القلـق، أدرك فجأة أنـه مراقـب، وأن مكالماته مسجلـة، وانه مـلاحق في الشـوارع لم يعـد بـوسعـه النـوم، طـاردتـه الكـوابيس حتـى لم يعد يحتمـل الضغط، قـام بالكثير مـن المخاطـرات الحقيقية ليترك البـلاد بطريقة غير مشروعة . وأخيرا أصبح مهاجرا.

(٢) القصة التي رويتها ممكن أن نقول عنها فورا «كـافكاوية». هـذا التعبير، مستمد من عمـل فنان، حـدده خيال روائي فقـط، تبدو وكأنها القاسم المشترك الـوحيد لأوضاع (أدبية وحقيقيـة) ولا تسمـح لنـا أي كلمـة أخـرى بإدراكها والتي لا تعطينا لا النظريات السياسية ولا الاجتماعية أو النفسية أي مفتاح لفهمها.

لكن ما هي الكافكاوية؟

لنحاول وصف بعض مظاهرها.

أولا:

واجـه المهندس سلطـة لها صفـة «متـاهة بـلا حدود». لا يستطيع أبدا أن يبلغ نهايـة دهاليزها اللامتناهية ولن ينجـح في العثور على من أصدر الحكم المشـؤوم. أنه إذن يواجـه نفس الـوضع الذي واجهه جوزيف ك. أمام المحكمة. أو المساح ك. في مواجهة القلعة . ثلاثتهـم في عالم ما هو إلا مؤسـسـة متاهية هـائلة واحـدة لا يستطيعون الفكـاك منهـا. عـرّى الروائيـون قبـل كـافكـا المؤسسات بـاعتبارهـا ميادين الصراعات بين المصالـح الشخصية والعـامة، أمـا عند كـافكا فالمؤسسة هي آلية تخضع لقوانينها الخاصة، لا أحد يعرف من الذي سن هذه القوانين أوحتى لا عـلاقة لها بـالهموم الانسـانية وبـالتالي فهـي غامضة.

ثانيا :

في الفصل الخامس من القلعة يشرح عمدة القرية بالتفصيل لـ «ك» تاريخ ملفـه الطويل. باختصار : قبل عدة سنوات ، تلقت القـرية أمرا من القلعة باستخـدام مسّاح. رد العمدة بجـواب سلبي (لا حاجـة لأي مسّاح)، لكـن الرد ضـل طريقـه الى مكتب الوظيفة القديم الى ك، في اللحظة التي كانت فيه المكاتـب المعنية بالأمر تعمـل على الغاء الطلب القديم المهمـل. هكذا، بعد رحلة طـويلة وصل ك. الى القرية بالخطأ. وأكثر من ذلك، لأنه أعطي ذلك فليس له عالم ممكن عـدا القلعة وقريتها، وجوده كله غلطة.

في العـالم الكـافكوي، أخـذ الملـف دور الفكـرة الافلاطونية، انه يمثل الواقع الحقيقي، في حين أن الوجود المادي لـلانسان ليس إلا ظلاً معـروضا على شاشة الوهم. حقيقة أن المساح ك، ومهندس براغ ليسـا إلا ظلي بطاقـات طيفيهما وحتى هما أقل كثيرا من ذلك: انهما ظلا خطأ في الملف ، ظلالا بدون الحق حتى في الوجود كظلين.

لكـن إذا كـانـت حياة الانسـان ليسـت إلا ظـلا والواقع الحقيقي في مكان آخـر، متعذر بلوغه، في اللانساني أو فوق الانساني، فـإننا ندخل فجأة في عالم اللاهـوت. والحقيقة أن أوائل المعلقين على كافكا فسروا رواياته كحكايات دينية رمزية.

يبدو لي مثل هذا التفسير خاطئـا (لأنه يرى الرمز حيث قبض كافكا على الأوضـاع الملموسة للحياة الانسانيـة) لكنه كاشف: حيثما تتحدى السلطة نفسها، فإنها تنتج اتـوماتيكيا لاهوتها الخاص، حيثما تتصرف بمشيئتها، فـإنها توقظ المشـاعر الـدينية نحـوها. عـالم كهذا يمكـن أن يوصـف بتعبيرات لاهوتية.

لم يكتب كافكـا رموزا دينية، لكن الكـافكاوية في الحقيقة والأدب لا تنفصل عن بعدها اللاهوتي أو الأحرى (اللاهوتي المزيف).

ثالثـا :

لا يستطيع راسكولينكوف حمل أعباء ذنبه، ومن أجل الراحة يقبل بعقابه بكامل حريته. ا نه وضع معروف حيث (الجريمة تبحث عن عقاب).

المنطق عند كافكا معكوس. الشخص المعاقب لا يعرف سبب عقابـه. وتكون عبثية العقاب غير محتملة ، ومـن أجل أن يـرتاح يحتـاج المتهـم أن يجد تبريـرا لقصاصـه. العقـاب يبحث عـن جريمة لقـد عوقب المهنـدس من براغ بـرقابة بوليسيـة مكثفة ، يطالـب هذا العقاب بجـريمة لم تـرتكب، وينتهـي الأمر بـالمهنـدس المتهم بـالهجـرة الى أن يهاجـر بالفعل . لقد عثر العقاب أخيرا على الجريمة.

★ مترجمة من الأردن.

يقرر ك. في الفصل السابع من «المحاكمة» أن يفحص حياته كلها، باعتباره لا يعرف التهمة الموجهة إليه في ماضيه كله «حتى أصغر التفاصيل» لقد بدأت آلة (لوم الذات) بالعمل. والمتهم يبحث عن جريمة.

تتلقى اماليا في يوم ما رسالة فاحشة من موظف في القلعة. تمزقها وهي شديدة الغضب. القصر ليس بحاجة لادانة تصرف اماليا المتهور. لقد فعل الخوف فعله (ذات الخوف الذي رآه مهندسنا في عيني سكرتيرته). وهكذا بدون أوامر، بدون إشارة واضحة من القلعة يتفادى الناس عائلة اماليا وكأنها وباء.

حاول والد اماليا الدفاع عن أسرته. لكن واجهته مشكلة: إذ ليس من المستحيل العثور على أصل الحكم، لكن الحكم نفسه غير موجود. فمن أجل أن تستأنف أو تطلب عفوا، يجب أن تكون محكوما أولا! يتوسل الوالد الى القلعة أن تعلن عن ذنبه. اذن لا يكفي القول أن العقاب يبحث عن جريمة. ففي هذا العالم اللاهوتي المزيف يتوسل المعاقبون التعرف على جريمتهم.

يحدث كثيرا هذا الأيام في براغ ألا يعثر المغضوب عليه حتى على أكثر الأعمال حقارة. يبحث دون جدوى عن شهادة تبين الذنب الذي اقترفه وانه ممنوع من العمل. لكن الحكم غير موجود، ولما كان العمل في براغ واجبا ينص عليه القانون، ينتهي به الأمر أن يتهم بالطفيلية، وهذا يعني أنه مذنب بتجنبه العمل. لقد وجد العقاب جريمته.

رابعا:

تبدو حكاية المهندس من براغ قصة مضحكة، مزحة: انها تثير الضحك.

رجلان عاديان تماما (ليسا «مفتشين» كما في الترجمة الفرنسية) يفاجئان جوزيف ك. في السرير ذات صباح ويخبرانه أنه موقوف، ويأكلان طعام افطاره. كان ك. مواطنا مدنيا منضبطا: فبدلا من أن يطرد الرجلين من شقته، يقف في ملابس نومه ويدافع عن نفسه مطولا. عندما قرأ كافكا الفصل الأول من المحاكمة لأصدقائه ضحك الجميع، بمن فيهم المؤلف.

تخيل فيليب روث نسخة سينمائية عن القلعة: يلعب غروشوماركس دور المساح ك. مع شيكو وهاربو بدور المساعدين. نعم، روث على حق تماما: فالكوميديا لا تنفصل عن جوهر الكافكاوية.

لكن هناك راحة قليلة للمهندس في معرفته أنها كوميدية. انه في فخ مزحة حياته مثل سمكة في إناء. انه لا يجد ذلك مضحكا. من الطبيعي أن المزحة هي مزحة فقط اذا كنت خارج الاناء، بالمقابل تأخذنا الكافكاوية الى الداخل، الى أعماق المزحة، الى رعب الكوميديا. في العالم الكافكاوي الكوميدي ليس مضادا للتراجيدي (التراجيكوميدي) كما في شكسبير، انه ليس هناك لجعل التراجيدي أكثر احتمالا بتخفيف اللهجة، انه لا يرافق التراجيدي، ابدا، انه يحطمه في مهده وبذلك يحرم الضحية من العزاء الوحيد الذي يأمله: العزاء في أن يجد نفسه في عظمة التراجيديا (مفترضة أوحقيقية). فقد المهندس وطنه، وضحك الجميع.

(٣) هناك مراحل في التاريخ الحديث تشبه فيها الحياة روايات كافكا.

عندما كنت ما أزال أعيش في براغ، كنت أسمع الناس باستمرار يسمون مقر قيادة الحزب (وهي بناية حديثة بشعة) باسم «القلعة». وبالاستمرار نفسه كنت أسمع السكرتير الثاني للحزب «الرفيق هندريش» يدعى كلام (إذ كان أكثر جمالا من كلمة Klam التي تعني بالتشيكية «سراب» أو «خداع»).

سجن الشاعر أ.، وهو شيوعي كبير، بعد محاكمة ستالينية في الخمسينات، كتب في سجنه مجموعة من القصائد أعلن فيها اخلاصه رغم كل الرعب الذي واجهه. لم يكن مصدر ذلك الجبن. لقد رأى الشاعر إخلاصه لجلاديه كعلامة لفضيلته واستقامته.

أولئك الذي أطلعوا على هذه المجموعة من أهالي براغ، أطلقوا عليها، بشيء من السخرية عنوان «عرفان جوزيف ك. بالجميل».

لقد كانت الصور والأوضاع وحتى الجمل المميزة في روايات كافكا جزءا من حياة براغ.

هذا القول يمكن يدفعنا الى الاستنساخ. اذا كانت صور كافكا حية في براغ فلأنها تتنبأ بالمجتمع الشمولي.

هذا الادعاء يحتاج الى تصحيح: إن الكافكاوية ليست مصطلحا سوسيولوجيا أو سياسيا ـ قامت محاولات لتفسير روايات كافكا بوصفها نقدا للمجتمع الصناعي، للاستغلال، للاستلاب وللأخلاق البرجوازية وباختصار للرأسمالية، لكن لا يوجد شيء من العناصر الرأسمالية في عالم كافكا: لا المال أو سلطته، ولا التجارة ولا الملكية والملاك أو الصراع الطبقي.

ولا تنطبق الكافكاوية أيضا مع تعريف الشمولية، فلا يوجد في روايات كافكا لا الحزب ولا الايديولوجية ومفرداتها ولا السياسة، ولا الشرطة أو الجيش.

لهذ يجب علينا القول أن الكافكاوية تمثل امكانية كامنة في الانسان وعالمه، امكانية غير محددة تاريخيا ترافق الانسان على نحو أو آخر الى الأبد.

لكن هذا التصحيح لا يلغي السؤال: كيف يمكن أن تندمج روايات كافكا بالحياة الحقيقية في براغ، بينما قرئت الروايات نفسها في باريس بوصفها تعبيرا غامضا عن عالم المؤلف الذاتي الكلي؟ هل يعني ذلك أن امكانيات الانسان وعالمه المعروفة بالكافكاوية تصبح أقدارا شخصية واقعية في براغ أكثر منها في باريس؟

هنك نزعات في التاريخ الحديث تنتج الكافكاوية في البعد الاجتماعي الواسع: القوة المتصاعدة للسلطة التي تنزع الى تأليه نفسها، وبيروقراطية النشاط الاجتماعي التي حولت كل المؤسسات الى متاهات بلا حدود، مما يؤدي الى استلاب شخصية الفرد. لقد أظهرت الدول الشمولية بوصفها تصاعدا كبيرا لهذه النزعات العلاقة الوثيقة بين روايات كافكا والحياة الحقيقية.

لكن ليس بامكان الناس في الغرب رؤية هذه العلاقة، ليس لأن المجتمع الذي ندعوه بالديمقراطي أقل كافكاوية من مجتمع براغ اليوم فقط، بل لأنه، حسب ما يبدو لي، فقد هنا على نحو قاطع الاحساس بالواقع.

حقيقة أن المجتمع الذي ندعوه ديمقراطيا ليس غريبا على عملية استلاب الفرد والبيروقراطية، لقد أصبح الكون كله مسرحا لهذه العملية.

لكن لماذا كان كافكا أول روائي أدرك هذه النزعات التي ظهرت بعد وفاته على مسرح التاريخ بوضوح وقسوة تامين؟

(٤) اذا تركنا الخرافات والأساطير جانبا، فلا يوجد أثر هام لاهتمامات فرانز كافكا السياسية وبهذا المعنى، فإنه يختلف عن كل أصدقائه البراغيين، من ماكس برود، فرانز فيرفيل، ايغون أروين كيش، ومن كل الطليعيين الذين بإدعائهم معرفة اتجاه التاريخ، ينغمسون في استحضار وجه المستقبل.

كيف إذن أن الأعمال التي تميزت كنبوءة اجتماعية سياسية ليست أعمالهم، بل أعمال رفيقهم المتوحد المنطوي الذي انغمس في حياته الخاصة وفي فنه، والتي هي لهذا السبب ممنوعة في جزء كبير من العالم.

تـأملت هـذا الغمـوض ذات يـوم بعد أن رأيـت مشهدا صغيرا في منـزل صديقـة قديمـة لي. لقد اعتقلت هذه المرأة سنـة ١٩٥١ خلال المحاكمات الستالينية في براغ، وأدينت بجرائم لم ترتكبها . لقد وجد المئات من الشيوعيين أنفسهم في الوضع نفسه في ذلك الوقت. لقد تماهوا طول حياتهم مع حزبهم. عنـدما أصبح فجـأة جلادهـم، وافقوا تماما مثـل جوزيـف ك. على «فحص حيـاتهم ، ماضيهم ، حيث أدق التفاصيل» لكي يعثروا على الجريمة المخبوءة وفي النهـاية، الاعتراف بجرائم متخيلة.

لقـد أنقـذت صديقـتي حيـاتها، لأنها رفضـت بشجاعـة نادرة الخضوع ــ كما فعل رفـاقها ، وكما فعل الشاعـر «أ» ـ «البحث عن جـريمتها». رافضة مساعدة جـلاديها، أصبحت غير صالحة للاستعمال في المشهـد الأخير للمحاكمـة ، وهكذا بدلا مـن أن تعدم حكـم عليها بـالسجن المؤبـد. وبعد أربعـة عشر عاما، رد إليها الاعتبـار وأفرج عنها.

عندمـا اعتقلت هذه المرأة كـان عمر طفلهـا سنة واحدة، عندمـا خرجت من السجـن انضمت الى ابنها البالغ خمسة عشر عاما وتمتعت بمشاركته العيش في عزلـة متـواضعـة منذئذ. لقـد كـان ارتباطها العاطفي بالصبي مفهوما تماما. ذهبت لـرؤيتها ذات يـوم ــ كـان عمر ابنهـا خمسـة وعشرين عاما. كانت الأم تبكي غضبا وألما لسبب تافـه تماما: لقد نـام الصبي أكثر مـن اللازم أو شيئا كهـذا . سألت الأم «لم تنزعجين مـن سبب سخيف كهذا؟ هل يستحـق البكاء بسببه؟ ألست تبالغين؟» .

أجابني الشاب بدلا عـن أمه «لا» ان أمي لا تبالغ. أمي امـرأة رائعة، شجـاعة. لقد قـاومت عنـدما انهار الجميـع. انها تريـد أن تجعـل مني رجـلا حقيقيا. حقيقة أنني نمت كثيرا، لكن أمي وبختني على شي أكثر ، إنه موقفي ، مـوقفي الأناني، أريد أن أصبح كما تريد منـي أمي أن أكون وأشهدك بوعدي أنني سـأصبح».

إن الذي فشل الحزب في تحقيقـه مع الأم، نجحت الأم في تحقيقـه مـع الابن. لقـد أرغمتـه على أن يمتثـل لهذه التهمة السخيفـة ، على «البحث عـن جريمـة» ، على الاعتراف علنا ، نظرت ، مـذهولا، الى هذه المحـاكمة الستالينية المصغـرة ، وفهمت على الفـور أن الميكـانزم النفسي الـذي يـوظـف الأحـداث التـاريخيـــة الكبيرة (الخارقـة واللاانسـانية) هو نفسـه الذي ينظـم الأوضاع الخاصة (العادية جدا والانسانية).

(٥) توضـح الرسـالة الشهيرة التـي كتبها كـافكا ولم يـرسلها الى والـده أنه مـن العائلـة، من العـلاقة بين الطفـل وتحدي سلطة الأبويـن، استخلص معـرفته بتقنيـة الاحساس بـالذنـب ، التي أصبحـت أكبر ثيمة في أدبـه . في «الحكم» وهـي قصة قصيرة شـديدة الارتبـاط بتجربة المؤلـف العائلية، يتهم الأب ابنـه ويأمره أن يغرق نفسه.

يتقبل الابن ذنبـه المفترض ويرمي نفسه بـالنهر طـواعية ، كما في عملـه اللاحـق ، يـذهب خلفـه جوزيف ك. الذي أدانته منظمة مجهولة للذبح.

ان التشابه بين التهمتين ، «الشعوريـن» بالذنب، وتنفيذ الحكمين ، يكشـف الرابط في عمل كـافكا، بين «الشمولية» العائلية الخاصة وبين الشمولية في رؤاه الاجتماعية العظيمة.

ينزع المجتمع الشمولي في صيغتـه الأكثر تطرفا، الى مسح الحدود بين العـام والخاص، وتطالـب السلطة التـي تصير أكثر دكنـة أن تكون حيـاة المواطنين شفافـة تماما. ان المثـل الأعلى «للحياة بدون أسرار» يتطابق مع العائلة النموذجية . على المواطن ألا يخفي شيئا أبدا عن الحزب أو الدولة، تماما مثـل الطفل الذي يجب ألا يحتفـظ بسر عن أمه أو أبيه. تظهر المجتمعات الشمـولية ابتسامة مثـالية: انها تريـد أن تبدو مثـل «عائلـة واحدة كبيرة».

غالبـا ما يقال أن روايـات كافكا تعبر عـن رغبة جامحة للايمان بالجماعـة والاتصال الانساني، أن للكائن غير المتجذر الذي هـو ك. هدفا واحدا : تجاوز لعنة العزلة، ان ذلك ليس مجرد مقولة، أو تفسير مختزل فقط، انه تفسير مضاد.

لم يكن المساح ك. باحثـا عن الناس وحماستهم ، انه لا يحاول أن يصبح «رجلا بين الـرجال» مثل «أوريست» سارتر، انه يريـد القبول به ليس من جماعة بل من مؤسسـة . لكـي يصبح كذلك عليه أن يدفع الثمن غاليا: يجب أن يتخلى عن عزلته.

وهـذا هـو جحيمـه: انـــه ليـس وحيـدا أبـدا، فالمسـاعدان اللذان أرسلا مـن القلعة يلاحقـانه دوما. عندما مارس الحب للمرة الأولى مع فريدا، كان الرجـلان هناك يجلسان على طاولـة المقهى يطلان على العاشقين، ومنذ تلـك اللحظة لم يغيبا عن سريرهما.

ليست لعنة العزلة بل «انتهاك العزلة» هو هاجس كافكا، أزعج الجميع «كارل روسمان» باستمرار : انهم يبيعون مـلابسه يأخـذون صورة أبـويه الوحيـدة، في مخدعه، قـرب سريره، يتـلاكمان ويسقطـان فـوقــه بين الحين والآخـر ،أجبره رجـلان جلفـان: روبنسون ، وديـلامـارش ان ينتقـل معهما والسمينـة بروينـدا التـي يخترق أنينها أذنيه أثناء نومه.

تبدأ قصة جوزيف ك. أيضا بانتهاك خصوصية : يأتي رجـلان مجهولان لاعتقـاله في سريـره. ومنذ ذلـك اليوم، لم يشعـر بوحـدته: المحكمـة تتبعه تـراقبه، تحادثه حيـاته الخاصـة تختفي بشيئا فشيئـا، تبتلعها المنظمـة الغامضـة التي تلاحقه.

ان الأرواح الشاعرية التـي تحب التبشير بالغاء الأسرار وشفافية الحياة الخاصة لا تدرك طبيعة العملية التي تطلقها . تشبه نقطة بداية الشمولية بداية «المحاكمة»: ستعتقل وأنت غافل في سريرك .سيأتون إليك كما اعتاد أبوك وأمك أن يفعلا.

يتساءل النـاس غالبـا ان كانـت روايات كـافكا اسقـاطـا لأكثر صراعـات المؤلـف الشخصيـة والخاصـة، أم وصفـا مـوضـــوعيـا «لـلالـة الاجتماعية».

لا تقتصر الكـافكـاوية على الملكية الخاصـة أو العامة انها تحتويها معـا، العام هو مرآة الخاص والخاص يعكس العام.

(٦) في حديثـي عن الممارسـات الاجتماعية الصغرى التـي انتجت الكـافكاويـة لا أعني العـائلة فقط بـل المنظمة التي قضـى فيها كافكا كل حياته: المكتب.

غالبا مـا ينظر الى ابطال كافكـا على أنهم اسقاط مجازي للمثقف، لكن لا يوجـد مثقف في غريغور سامسا. عندما يستيقظ وقدتحول الى صرصار، كان له هـم واحد، في هذه الحالة الجديـدة، كيف يصل الى بالمكتب في الوقت المناسـب، لم يكن في رأسه سوى الطاعة والنظـام الذي تعود عليه في مهنته: انـه مستخدم، موظف، ككـل شخصيات كـافكـا، مـوظـف ليس بمعنـى النمـوذج السوسيـولوجـي (كما في زولا) بل كـامكانيـة انسانية، طريقة ابتدائية للوجود.

في عـالم الوظيفـة البيروقراطـي لا يوجـد أولا، مبادرة ، ولا ابتكار ولا حرية في الفعل هناك فقط أوامر وقـواعد: انـه عالم الطـاعة. ثـانية يقـوم الموظف بجزء صغير مـن النشاط الإداري الكبير ولا يعرف شيئـا عن هدفـه أو آفاقه: انـه العالم الذي أصبحت فيه الأفعال آلية ولا يعرف الناس معنى ما يفعلونه.

ثـالثـا : يتعـامل الموظـف فقـط مـع أشخـاص

مجهولين وملفات : انه عالم التجريد.
ان وضـع الـروايـة في عالم الطـاعـة، والآليـة، والتجريد، حيث المغامرة الانسـانية الوحيدة هي الانتقال مـن مكتب الى آخر، يبدو على تضـاد مع جوهـر الشعر الملحمـي. من هنـا السؤال كيـف باستطاع كـافكا تحويل هذه المادة الـرمادية غير الشعرية الى روايات مذهلة؟
نجد الجواب في رسـالة كتبها الى ميلينـا: «المكتب ليس مـؤسسة غبية ، انـه أقرب الى عالم الغـرابة أكثر منه الى الغباء «تنطوي هذه الجملة على واحد من أكبر أسرار كـافكا. لقـد رأى ما لم يـره غيره: فقـط الأهميـة الكبرى للظاهـرة البيروقـراطيـة بالنسبة للانسان ولشرطه، ولمستقبله ،لكن أيضا (والأكثر ادهاشا) الشعريـة الكامنة التي تنطوي عليها الطبيعة الشبحية للمكاتب.
لكن مـا الذي يعنيه قـول : المكتب أقـرب الى عالم الغرابة؟
يمكن لمهندسنا من بـراغ أن يفهمه : قذف به خطأ في ملفـه الى لنـدن، هكذا تجول في بـراغ كشبـح حقيقي، بحثا عن جسده الضائع ، في حين بدت له المكـاتـب التـي زارهـا متاهـة بـلا حـدود مـن ميثولوجيا مجهولة.
سمحت طبيعة الغرابة التي أدركها كافكا في العالم البيروقراطي بأن يفعل مـا بدا صعب التخيل من قبـل : لقد حـول مادة مضـادة للشعر بعمـق في مجتمع بيروقـراطي الى شعر عظيم في الـروايـة ، حول قصة عادية جدا لرجل لا يستطيع الحصول على وظيفة مـوعودة (التي هي في الحقيقـة قصة «القلعة») الى أسطـورة ، الى ملحمة، الى نـوع من الجمال لم نر له مثيلا من قبل.
بتـوسيع المكـان البيروقـراطـي الى كون هـائل الأبعاد، نجح كـافكا بدون تعمد في خلـق صورة أذهلتنا بشبهها بمجتمع لم يعرفه أبدا، والذي هو مجتمع براغ اليوم.
ان الدولة الشمـولية في الواقع هـي إدارة واحدة ضخمة: طـالما أن كل العمل هـو للدولة، فـإن كل فرد من كل المهن أصبح مستخـدما. العامل ليس عاملا ، القـاضي ليس قاضيا، والبائع ليـس بائعا والكاهن ليس كاهنا، انهم جميعـا موظفو الدولة. «انني انتمي الى المحكمة» قال الكاهن لجوزيف ك. في الكاتدرائية عند كافكا، يخدم المحامون المحكمة لن يثير دهشة أي مواطـن في براغ، إذ أنه لن يجد دفاعا شرعيا عنه أفضل ممـا وجد ك. فالمحامون لا يعملون لخدمة المتهمين بل في خدمة المحكمة.

(٧) في مجموعة مكونة من ١٠٠ رباعية تبوح ببساطة شبـه طفولية عن أخطـر وأعقد الأعماق ، كتب الشاعر التشيكي العظيم:

الشعراء لا يخترعون القصائد
القصيدة موجود في وراء ما
انها هناك .. منذ زمن بعيد .. بعيد
لم يفعل الشاعر سوى أن اكتشفها.

تعني الكتابـة بالنسبة للشاعـر اذن تحطيم جدار يختفي وراءه في الظـلام شيء ثابـت (القصيدة). لهذا (وبسبب هـذا الكشف المفاجـيء والمدهش) فإن «القصيدة» تنفذ إلينا بوصفها انبهارا.
قرأت رواية «القلعة » للمـرة الأولى عندما كنت في الرابعـة عشرة ولن يسحرني الكتـاب بهذا العمق مرة ثانية أبدا رغم الادراك الـواسع الذي يحتويه (كل المضمون الكافكاوي) كان مبهما بالنسبة الى آنئذ : لقد كنت مبهورا.
فيما بعد تكيف نظري مع نور «القصيدة». وبدأت برؤية تجربتي الشخصية المعاشة مع ما بهرني ، ومع ذلك كان النور باقيا هناك.
يقول جان سكاكل: انتظرتنا «القصيدة» غير قابلة للتغير «منذ زمـن بعيد .. بعيد». لكن أليـس عدم التغير في عالم متغير باستمرار هو محض وهم؟
لا : كل وضـع هو من صنع الانسان ويحتوي على ما يحتوي عليه الانسان، مع ذلك يمكن أن نتخيل أن الـوضع مـوجـود (هـو وجميع مضـامينـه الميتافيزيقية) «منذ زمن بعيـد..» بوصفه امكانية انسانية.
لكن في هـذه الحالة مـا الذي يمثلـه التاريـخ (المتغير) بالنسبة للشاعر؟
قد يبدو غريبا، ان التاريخ في نظر الشاعر هو في موقف يشبه موقفه هو.
التـاريـخ لا يُبتكر، انـه يكتشـف ، يُكشـف التاريـخ من خلال أوضـاع جديدة ، مـاهية الانسان ، ما هو فيه «منـذ زمن بعيد.. بعيد» وما هي امكانياته.
إذا كانـت «القصيدة» موجودة أصـلا هناك، فمـن غير المنطقـي أن نضفـي على الشـاعـر موهبة التنبؤ، لا ، انه «يكتشف فقط» امكانية انسانية («القصيدة» موجودة هانك منذ زمن بعيد..بعيد) سيكتشف التـاريخ عنها بدوره، ذات يوم.
لم يتنبأ كافكـا. لقد رأى فقط ما هـو موجود «هناك». لم يكن يعرف أن رؤيته كانت تنبؤا . لم يكن ينوي تعـرية نظام اجتماعي مـا. لقد سلـط الضوء على ميكـانزمـات عـرفها مـن تجربة انسـانية خاصـة واجتماعية، دون أن يشـك أن التطـور الـلاحـق سيخضـع هـذه الميكـانـزمـات في مجال الفعـل على مسرح التاريخ الكبير.
نظرة السلطـة المنومـة ، البحث اليـائس عن الجريمة، النفـي والرعـب من النفـي، الادانة بالامتثال ، الطبيعة الشبحية للـواقع والواقع السحري للملف، الاغتصـاب المستمر للحياة الخاصة. الخ كـل هذه التجارب التي أجـراها التـاريخ على الانسـان في أنابيـب اختباراتـه الخاصة، كـان قد أجراها كـافكا «قبل بـذلك بسنوات» في رواياته.
سيبقـى تقـارب العـالم الحقيقـي للـدول الشمولية مـع «قصيدة» كافكا شيئـا غريبا، وسيشهد دوما ان فعل الشـاعر، في جوهره ، لا يمكـن التنبـؤ بـه، تنـاقضي: فـالمضمـون الاجتماعـي والسيـاسي و«التنبـؤي» الهائل لروايات كافكا يكمـن على وجه الدقة في «عدم التزامها» ، أعني بذلـك في استقلاليتها الكاملة عـن كـل ا لبرامـج السيـاسيـة، والمفـاهيـم الايديولوجية والتكهنات المستقبلية.
في الـواقع إذا «نـذر» الشاعـر نفسه لخدمة الحقيقـة المعروفـة منذ البـدء (والتي تقـدم نفسها بنفسها وهي «أمامنا هناك») بدلا من البحث عـن «القصيدة المختفية» في مكـان ما، هناك،فإنـه قد تخلى عن رسالـة الشعر . ولا يهم أن تسمى الحقيقة المتصورة مقدما ثورة أو انشقاقـا ايمانا أو الحادا، ان كـانت أكثـر عـدالة أو أقـل ، ان الشـاعـر الـذي يخدم أي حقيقـة أخـرى غير ا لتـي يجب اكتشـافهـا (والتي هي انبهار) هو شاعر مزيف.
إذا كنت أتمسك بتراث كـافكا بهذه الحماسة ، وان كنت أدافـع عنه كأنه تـراثي الشخصي ، فليـس لأني أعتقـد بفائدة تقليـد مـالا يقلـد (واعادة اكتشاف الكافكاوية)، لكن لأنه مثال رائع، «للاستقـلالية الـراديكاليـة» للروايـة (للشعـر الذي هـو الروايـة) . سمحت هـذه الاستقلاليـة لفرانـز كافكـا أن يتحدث عـن شرطنا الانساني (كما ظهر في قرننا) بطريقة لا تستطيع أي فكرة اجتماعية أو سياسية أن تحدثنا بمثلها.

* جان سكاكل: واحد من أهم الشعراء التشيك.

هانز روبرت ياوس

من توقعات القاريء الى معنى التجربة الجمالية

فخري صالح★

يعد الناقد والمؤرخ الأدبي هانز روبرت ياوس (١٩٢١ - ١٩٩٧) من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقاريء. وقد طور ياوس، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية، وعلى رأسهم وولفغانغ آيسر، ما عرف في سنوات الستينات والسبعينات بـ«نظرية التلقي» . وكان لأستاذه هانز جورج غادامر، الذي درس على يديه في جامعة هايدلبيرغ، أكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي في زمن بعينه، بمعنى هذا العمل وتاريخيته.

درس ياوس فقه اللغات الرومانسية والنقد الأدبي في جامعة كونستانس، كما درس أيضا في جامعتي كولومبيا وييل الأمريكيتين وجامعة السوربون في فرنسا، وتركزت التأثيرات الأساسية على عمله النقدي في تأويلية غادامر وشعرية الشكلانيين الروس حيث تنازعه هذان التياران ، من تيارات التفكير النقدي ، على مدار أعماله ويلحظ الدارسون هذه التأثيرات في حوليات مدرسة كونستانس ، التي بدأت في اصدارها منذ عام ١٩٦٣.، والتي ظلت تصدر تحت عنوان «الشعريات والتأويل»، وهما كلمتان تبينان حالة الانقسام داخل المدرسة بين تيارين أساسيين في مجموعة «نظرية التلقي» الألمانية يحاولان ، رغم تباين وجهات النظر حول معنى العمل الأدبي ان يتوصلا الى طبيعة العلاقة التي تقوم بين النص والقاريء ، ففي الوقت الذي يركز التأويل على تحديد المعنى تقوم الشعرية بالوصف العلمي للنص دون الانشغال بالدلالة.

من الواضح في عمل هانز روبرت ياوس انه ينتمي الى التيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخيته ، وتركز أعماله الأولى على تجديد معنى «التاريخ الأدبي» وجعله يحتل قلب الدراسة الأدبية. ومع أنه لا يدعو الى العودة الى التركيز على حياة المؤلف وبيئته التاريخية ، كما يفعل النقد التقليدي، فإن جوهر دعوته النقدية يتمثل في محاولة التوفيق بين الجدل التاريخي الماركسي والشكلانية الروسية. لكنه في الوقت نفسه يرفض النظرية الماركسية في الانعكاس لأنها تختزل العمل الأدبي الى عملية نسخ وظيفي للواقع. وهو، رغم تأثره الواضح بالشكلانيين الروس وخصوصا بمفهوم «نزع الالفة» الذي صكه الناقد الشكلاني الروسي فكتور شكلوفسكي ، يشدد على أن عملهم غير كاف لأنه «لا يرى العمل الفني في التاريخ، أي في أفق انتاجه التاريخي، ولا يعاين وظيفته الاجتماعية، وأثره التاريخي.» (نحو فهم جمالي لعملية التلقي، ص ١٨).

في اعتراض مواز لنقده عمل الشكلانيين الروس يقول ياوس أن اصرار الناقد البنيوي الفرنسي رولان بارت على «لعبة التناص الحر، التي لا حدود لها» لا تنتج قراءات تاريخية ، أو جمالية. وبالمقابل فإن مدرسة التأويل الأدبي (الهيرمونيطيقا) «تقدم فرضية شديدة الأهمية وهي أن تعيين معاني الأعمال الأدبية يتطور تاريخيا ويستند الى منطق محدد مما يساعد في تشكل المعايير الأدبية، ويضيف على الدوام جديدا الى سلسلة الأعمال الأدبية الكبرى، كما يساعد في عملية تحول هذه المعايير على مدار التاريخ. والأهم من ذلك أن هذه الفرضية تسمح بعملية التمييز بين «التأويلات الاعتباطية وتلك التأويلات التي حظيت بنوع من الاجماع» بين القراء والنقاد والدوائر الأدبية المختلفة . (نحو فهم جمالي، ص ١٤٨).

في هذا السياق صاغ ياوس تعبير «أفق التوقعات» ليفسر أسس عملية الاستقبال الأدبي حيث تتحدد قيمة أي نص بالاستناد الى المسافة التي تقوم بينه وبين «أفق التوقعات».

يذكرنا مصطلح «أفق التوقعات» بتعبير «اندماج الآفاق» الذي صاغه أستاذ ياوس، هانز جورج غادامر، وفسر استنادا اليه عمليات فهم الماضي والآخر، اذ بدلا من الحديث عن الفهم كحقيقة موضوعية يرى غادامر أن الفهم لا يتحقق الا من خلال تكييف المعنى وتسوية الخلاف في وجهات النظر. ان عملية القراءة ، حسب

★ ناقد ومترجم من الأردن.

غادامر ،هي نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر، ونحن إذ نمارس فعل القراءة في الحاضر لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحيزات المستقرة في ثقافتنا. ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدود تاريخيا أن نتوصل الى بعض الفهم الذي يمكننا من القاء بعض الضوء على النصوص القديمة . وفي أثناء عملية الفهم هذه قد يحصل نوع من الاندماج بين «أفق توقعاتنا» وآفاق كتابة الماضي وقراءته.

ومع أن ياوس يحاول، في فهمه علاقة العمل الأدبي بالمتلقي أن يفسر الطبيعة المتغيرة لمعنى العمل الأدبي، إلا أن تأثيرات غادامر ومدرسته التأويلية ، التي تشدد على أن المعنى لا يتحقق الا عبر علاقة مجاورة أو من خلال المصادفة ،واضحة في عمله . لكن الاختلاف بين غادامر وياوس يكمن في طبيعة مشروع ياوس. انه لا يعني بالتركيز على المؤلف ،أو النص ، أو التأثيرات الأدبية بل على عملية تلقي النص بدءا من زمن كتابته وانتهاء بعملية تأويله من قبل القارىء أو مجموعة القراء في الوقت الحاضر. ليس النص في هذه الحالة ، وجودا موضوعيا محاطا بعدد غير محدود من التأويلات التي تشكل ظلالا شبحية له، بل إن هوية هذا النص لا تتحقق الا في أفق عملية استقباله ، ومن خلال عملية التأويل الجماعي لأجيال متتالية من القراء.

يقول ياوس في مقالته الشهيرة «التاريخ الأدبي بوصفه تحديا للنظرية الأدبية» (١٩٧٠).

«لا تستند تاريخية الأدب الى مؤسسة «الحقائق الأدبية» (...) بل الى التجارب السابقة للقراء مع العمل الأدبي».

يثير العمل الأدبي بهذا المعنى ، أصداء مختلفة لدى القراء ومن ثم يحرر نفسه من مادية الكلام ويحقق وجوده في العالم المعاصر. ومن هنا فإن تاريخ الأدب يتشكل من عملية التلقي والانتاج الجمالي على صعيد القارىء والناقد والمؤلف في سيرورة انتاجه الأدبي . أن النص يقيم حوارا لا ينقطع بين الماضي والحاضر حيث يتم فهم الماضي واستقباله من خلال الأفق الثقافي للحاضر. ولكي يصبح فهم الماضي ممكنا يطالب ياوس بنوع من «اندماج الآفاق» لتوحيد الماضي والحاضر.

ان ياوس يموضع العمل الأدبي في «أفقه» التاريخي ، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق انتاجها، ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني و«الآفاق» المتغيرة لقراء العمل التاريخيين. وهدف الناقد الألماني ، من هذا الاختبار، هو خلق نوع جديد من التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتيارات الأدبية ، بل على تأويلات الأدب في لحظات «استقباله» التاريخية . وحسب نظرية ياوس فإن الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة. في الوقت الذي تتغير التأويلات بل أن النصوص والتقاليد الأدبية نفسها تتغير استنادا الى «الآفاق» التاريخية التي تستقبل ضمنها.

لكن كيف يمكن للعمل الأدبي الجديد، الذي ينتهك القواعد المستقرة المعروفة لدى القراء، أن يقدم نفسه؟

يرى هانز روبرت ياوس أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقارىء بوصفه جديدا تماما . انه يعرض نفسه على القارىء من خلال الاشارات الصريحة والمقنعة والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة بالنسبة للقارىء موقظا بذلك بعض الذكريات في نفسه جاعلا اياه يتوقع شكل بداية العمل ونهايته حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القارىء واعادة توجيهه، على مدار النص أو ايقاظ حسن المفارقة فيه بحيث يكون باستطاعة الكاتب أن ينوع على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أو تصحيحها أو اعادة انتاجها. كل ذلك يحدث استنادا الى القواعد والقوانين الخاصة بالنوع أو بالشكل الأدبي للنص لكي يحدث ، ما يسميه ياوس ، «تغيرا في آفاق التوقعات». وهو يخالف بذلك جماعة سوسيولوجيا الأدب الذين يعتقدون أن الكاتب موثق الى جمهور قرائه، الى الوسط الذي يوجد فيه والى الآراء والايديولوجية السائدة في زمنه بحيث يتوجب عليه أن ينتج كتابا يوافق «توقعات قرائه». ويقدم لهم الصورة التي يحبون أن يروها لأنفسهم.

ان هذا النوع من الحتمية الوضعية مرفوض من قبل ياوس ، وهو من خلال تفسيره كيفية دخول الأعمال الجديدة التي تنتهك «توقعات» القراء وكيفية استقبالهم للأعمال الأدبية ، في السلسلة الأدبية يفسر عملية التطور الأدبي وتطور الأشكال وتغيرات النوع.أثارت مقالة هانز روبرت ياوس «التاريخ الأدبي بوصفه تحديا للنظرية الأدبية» ردود فعل كثيرة في ألمانيا. وقد واصل الناقد الألماني الغربي بتأثير ردود الفعل هذه الدفاع عن تصوراته النظرية التي طرحها في مقالته الشهيرة. ولكنه في الوقت نفسه قام بتعديل هذه التصورات منذ سنوات السبعينات أكثر من مرة ، في معاركه النقدية مع ممثلي مدرسة فرانكفورت ونخص بالذكر هنا انتقاداته لعمل ثيودور ادورنو، أورده على النقاد الذين ينتمون الى جمهورية المانيا الديمقراطية سابقا.

إن ثيودور ادورنو اذ يبحث ، في

كتابه «نظرية علم الجمال» (وقد نشر بعد وفاته)، معنى الثيمات الأساسية في علم الجمال ـ استقلالية العمل الأدبي والعمل الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية ـ تاريخية والجمال المشترك بين الطبيعة والفن ـ يشدد على دور علم الجمال الفلسفي في فهم طبيعة الفن الحداثي، الذي يصر على النفي السلبي للمجتمع كنوع من النقد الاجتماعي والكفاح ضد التكيف الاجتماعي والسلبية اللاعقلانية التي سادت في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية. وهكذا فإن الفن العظيم بالنسبة لادورنو هو بمثابة المزاولة التاريخية ـ الفلسفية التي تضيء جوانب من الواقع الاجتماعي ولكنها تنكره وتوجه أشد الانتقاد له في الوقت نفسه . انه بهذا المعنى ينكر أي دور تغييري مباشر للفن في المجتمع.

يعارض ياوس نظرية أدورنو قائلا ان بامكان الأدب والفن أن يلعبا دورا تقدميا في المجتمع، وينتقد النظرة النخبوية للفن ومفهوم استقلالية العمل الأدبي والتجربة الجمالية نفسها، والمتعة المتضمنة في التواصل مع العمل الأدبي أو الفني وهو يقوم من ثم باستبدال مصطلحه ، الأثير على نفسه، «أفق التوقعات» بتعبير التجربة الجمالية بوصفها المتعة الذاتية التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جمالية أخرى.

لقد تعرضت نظرية «التلقي» لهجوم عنيف من قبل عدد من نقاد ألمانيا الديمقراطية في أوائل السبعينات حيث عدوها نتيجة منطقية لرفض مدرسة «التلقي» الالمانية الغربية ، الاقرار بتشخيص الماركسية لتناقضات المجتمع البرجوازي، وقد اختار هؤلاء هانز روبرت ياوس لتوجيه انتقادات عنيفة لعمله ، بسبب محاولته تطعيم نظريته في الدراسة الأدبية بمفهوم ذاتي غير ماركسي للتاريخ. ومن بين أبرز نقاد جمهورية المانيا الديمقراطية (سابقا) روبرت فايمان الذي يؤكد في كتابه «البنية والمجتمع في التاريخ الأدبي» (١٩٧٦) أن عمل ياوس يقع أسير مذهب الذاتانية الخالصة عندما يعتقد أن وعي القراء الأفراد هو الذي يحدد التاريخ بصورة نهائية. كما أنه ينتقد ياوس قائلا أنه لا يزودنا بأية معايير نستند إليها لتقييم النص أو عملية التلقي والحكم عليهما.

بسبب هذه الانتقادات لطبيعة فهم ياوس للعملية المثلثة الاطراف، المنتج الأدبي ـ النص ـ المتلقي، أدرك ياوس وجوه التقصير في نظريته فتحول من التشديد على عملية التلقي الى التشديد على التجربة الجمالية.

لقد أصبحت اهتمامات هانز روبرت ياوس، في فترة السبعينات ، ذات طبيعة تأويلية خالصة، وأصبح تعبير «التجربة الجمالية» يتردد بصورة مستمرة في معظم كتاباته، حتى أن كتابه الأساسي الذي أصدره بالالمانية عام ١٩٧٧ حمل عنوان «التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي» (وهو يضم مقالة بالعنوان نفسه كان اصدرها عام ١٩٧٢) . في هذا الكتاب يميز ياوس بين أنواع ثلاثة من التجربة : انتاج الممارسة الجمالية ، وعملية التلقي ، والعملية التواصلية (التي تحقق عملية التطهير، مما يذكر بالفهم الأرسطي لوظيفة العمل الأدبي). ويمكن القول أن النوع الثالث من أنواع التجربة ، ممثلا بالعملية التواصلية ، يحتل في هذه المرحلة من مراحل تفكير ياوس بؤرة مركزية وهو يعرفه بأنه «متعة الشاعر التي يحركها الكلام أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تغيرا في المعتقد، ويؤدي في الوقت نفسه الى تحرير عقل السامع أو المشاهد. «أي أن التجربة الجمالية تحقق ثلاث وظائف في المجتمع : فهي تعمل على ايجاد المعايير والقيم، وانها تبقي على المعايير السائدة في المجتمع ، أو ترفض التكيف مع هذه المعايير السائدة.

بناء على هذا التصور النظري الجديد للعلاقة بين النص والقارىء يرى ياوس أن هناك خمسة أنماط من التفاعل بين العمل الأدبي وكيفية تلقيه : وهي علاقات التداعي ،والاعجاب، والتعاطف والتطهير ، والاحساس بالمفارقة ، ومن ثم فإنه يوفر نموذجا شاملا لفهم العلاقة بين علم الجمال وعملية استقبال الأعمال الأدبية ، متوجا بذلك نظريته في التلقي التي ركزت في البداية على بنية «توقعات» القراء وانتهت الى التشديد على معنى التجربة الجمالية ووظائفها المتحققة من خلال عملية القراءة.

توفي هانز روبرت ياوس في منتصف عام ١٩٩٧، وهو من أعلام مدرسة التلقي الالمانية ،ويشكل مع زميله وولفغانغ آيسر أشهر عضوين في هذه الجماعة التي ترعرعت في رحاب جامعة كونستانس الالمانية .

المصادر والمراجع التي استعملتها القراءة:

1 - Hans Robert Jaus, Toward an Aesthetic of Reception, Brighton: Harvester, 1928.

2 - Hans Robert Jaus, Experrience and Literary Hermeunitcs, Minneapolis: University of Minnesota press, 1928.

3 - Michael Groden and Martin Kreiswirth (eds), The Johns Hopkins Guide to Litrary Theory and Criticism, Balitimore: Johns Hdopkins University press, 1994.

4 - K.M. Newto, Interpreting the Text, New York: Harvester, 1990.

أناطولي كوياجين:
تورط الطب النفسي السوفييتي في اضطهاد المنشقين

عبدالمقصود عبدالكريم *

إن اضطهاد المنشقين بإساءة استخدام الطب النفسي ممارسة خبيثة متأصلة في طبيعة النظام السوفييتي. لقد أدى سقوط النظام الستاليني وإدانته الجزئية في ١٩٥٦ الى انبثاق حركة انشقاقية في الاتحاد السوفييتي. وتصاعد على نحو هائل عدد الشكاوى من النواحي السلبية في هذا البلد. وظهر مؤلفون طالبوا بنشر مواد عن موضوعات محظورة، وبعد ذلك بقليل بدأ ظهور Samizdat (نشر المواد بواسطة المؤلف). ولما كانت وكالة الاستخبارات السوفييتية KGB لم تعد قادرة على الابقاء على وسائل الارهاب الستاليني، فقد كان عليها أن تعثر على طرق جديدة للضغط على المنشقين. وكانت المشكلة تكمن في العثور على وسائل قمع لا تحمل في شكلها الطابع الستاليني، ولكنها مع ذلك لا تختلف في تأثيرها عن الوسائل القديمة، وقد ثبت أن وسم المنشقين بالمرض النفسي وحجزهم في المستشفيات النفسية هو الحل الأمثل لهذه المشكلة. أولا، أدى ذلك الى تقنع عملية القمع في حد ذاتها، باستخدام طبيب نفسي يمكن أن يبدو ظاهريا كطرف نزيه يؤدي وظيفته. ثانيا، إن ذلك جعل من الممكن عزل المنشق لفترة غير محدودة، حيث يمكن استخدام كل أنواع العنف ضده، وحيث لايكون هناك أي شكل من أشكال الدفاع ـ سواء أكان دفاعا قانونيا أو سواه. وأصبح مصير الشخص معتمدا تماما على ارادة الطبيب النفسي، الذي حددت له وكالة الاستخبارات السوفييتية، بالتالي، أفعاله ونظمتها، ثالثا، أدت هذه الممارسة الى وجود احصاءات تعكس ارتفاعا في عدد المرضى النفسيين في الاتحاد السوفييتي، ولا تعكس ارتفاعا في عدد المنشقين.

وتحت حكم خروشوف نشأت موجة جديدة من القمع. وكان من أوائل ضحايا هذا القمع بواسطة الطب النفسي فاليري تارزيس Valery Tarsis وبوتر جريجورينكو Pyotr Grigorenko. إن سلامة عقول هؤلاء الناس لا يمكن أن تكون موضع شك، حيث إنها أتاحت لهم أن يكونوا شخصيات رائدة في أجيالهم. من يستطيع تقدير الاعداد الحقيقية للمعارضين الذين زج بهم في المستشفيات النفسية لا لشيء إلا لتفنيد أفكارهم عن الكرامة الانسانية ولتفنيد ما كانوا يرونه حقا؟ قيل إن هؤلاء الناس كانوا يعانون من حالات ذهان كامن أو من حالات مماثلة للذهان، وكان الطبيب النفسي المسلح بنظريات البروفيسور سنجنفسكي Snezhnevsky يعتبر أي فعل معارض علامة على عدم قدرة صاحبه على التواؤم مع المجتمع أو القيام بوظيفته على نحو طبيعي في المجتمع. وقد نشرت وكالة الاستخبارات السوفييتية في عصر بريجنيف موجة جديدة من القمع على نطاق واسع في طول البلاد وعرضها. ووضع المنشقون في السجون وعوقبوا بعلاجات الطب النفسي، بصورة متكررة دون تحقيق أو محاكمة ـ وحتى بدون كشف نفسي من أي نوع.

وفي أوائل الستينات، أدركت أنا شخصيا في شبابي بينما كنت أعمل طبيبا نفسيا في سيبريا بعض الضغوط التي تمارس على الأطباء بواسطة وكالة الاستخبارات السوفييتية، والبيروقراطية، وضباط وزارة الداخلية. وقد حاول محامو الوزارة وضباطها التأثير علي في مرات عديدة بطبيعة العلة النفسية كان يفترض أن شخصا ما كان يعاني منها ـ مع أنني كنت طبيبا نفسيا. وأكدوا لي أن توقيع الكشف النفسي على أحد هؤلاء الأشخاص إجراء شكلي ممل من وجهة نظرهم. وكان علي في كل مرة، حتى لا أذعن للهيئات الرسمية، أن أرفض صراحة إصدار أحكام فردية، وأطالب بتوقيع الكشف على هؤلاء الناس «المعتلين نفسيا» بواسطة لجنة من أخصائيي الطب الشرعي. وكنت أقول عادة «لو أن أقاربه أتوا به إلي، أو لو أنه أتى بمفرده، لكان علي أن أشخص حالته وأعالجها، ولكن حين تأتون به إلي، يكون من الأفضل توقيع الكشف عليه بواسطة لجنة طبية، لن أشخص حالته بمفردي»، وقد صار الاطباء الذين لم يعملوا بتلك الطريقة، أي الذين لم يشخصوا حالات بناء على أمر من المؤسسات العقابية، صاروا عرضة للأعمال القمعية من قبل تلك المؤسسات. وقد تعرض عدد كبير لهذا الضغط من وكالة الاستخبارات السوفييتية والبيروقراطية، ووزارة الداخلية ـ وقد وضع الناس في مستشفيات الطب النفسي بدون فحص شرعي حقيقي من منظور الطب النفسي.

وقد قام معهد سيربسكي للطب النفسي الشرعي بدور قيادي في هذا النوع من النشاط. وساءت سمعته سريعا نتيجة لعدد من تعبيرات الطب النفسي التي وصفت الذين دخلوا في صراع مع السلطات، ونتيجة لطبيعة التشخيصات المبتذلة (تكرر تشخيص متلازمة البارانويا أكثر مما ينبغي). ولم يقبل المعهد إمكانية حدوث أخطاء طبية فردية في هذا المجال الخاص. وقد فحص أحد الأشخاص بواسطة سبعة عشر شخصا وتبين أنه عاقل، إلا أن الجميع وصفوا بأنهم يعانون من متلازمة البارانويا. إن هذه «المتلازمة» رسخت بعد أن وضعوا بالفعل في مستشفيات الطب النفسي. وهكذا بدا وكأن هذا التشخيص فصل على نحو خاص ليناسب أي منشق في الاتحاد السوفييتي. وقد ساعد هذا الشكل الجديد من القمع معهد سيربسكي على أن يكون القوة الرائدة في دعم «السجون النفسية» (اسم عامي في

* شاعر وسيكولوجي من مصر.

اللغة الروسية)، وهو الاسم الذي عرفت به هذه المستشفيات . لقد عرفوا السلوك «غير المتكيف اجتماعيا»، واتجه العاملون الى جمع معلومات عن الذين يسلكونه، وحجزهم في مستشفيات الطب النفسي. وحقق هؤلاء الأطباء النفسيون من أمثال سنيجنفسكي ، ولونتس، مورزف ، وتالتس، سمعة مروعة نتيجة نشاطاتهم ، وتم التعذيب في مستشفيات الطب النفسي باستخدام كل الذخيرة الطبية: العقاقير المضادة للذهان مثل السلفازين، والصدمات الكهربائية ، والأنسولين، استخدمت مع وسائل أخرى أحيانا، كصورة من صور الاستبداد الجسدي والخلقي.

وكان القمع بواسطة الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي يتم دائما تحت السيطرة المباشرة لوكالة الاستخبارات السوفييتية ، وكان على الضباط في هذه المؤسسة أن يدشنوا العمليات ضد المنشقين. كانوا يحضرون أثناء قيام اللجان الشرعية بالكشف، ومارسوا ، بالطبع ، الضغوط على أعضاء هذه اللجان، وتحكموا في الذين وضعوا في المستشفيات وفرضوا عليهم الحراسة أثناء فترة الاقامة في المستشفى. ولم يكن الخروج من المستشفى يتم إلا بموافقة من وكالة الاستخبارات السوفييتية. وبهذه الطريقة تم تحطيم عدد كبير من المنشقين، واضطروا الى نبذ معتقداتهم.

إلا أن نشاط وكالة الاستخبارات السوفييتية في مجال الطب النفسي لم يمر مرور الكرام، لقد لاحظته جماعات حقوق الانسان في الاتحاد السوفييتي ، كما لاحظه المجتمع الدولي، حيث انبثقت حركة معارضة لوضع سجناء الطب النفسي. وقد ألقت وكالة الاستخبارات السوفييتية ، دفاعا عن الطريقة التقليدية لعمل تلك المستشفيات، بكل ثقلها لمحاربة كل من كشفوا اساءة استخدام الطب النفسي. لقد أرسل الطبيب النفسي سيماون جلوزمان الى أحد سجون الطب النفسي بسبب نشر حالة الجنرال بوتر جريجورينكو، وبعد ذلك، وجد الكسندر بودرابينيك، الذي كتب عملا عن اساءة استخدام الطب النفسي وجد نفسه سجينا هو الآخر، وقد وجد كل أعضاء اللجنة غير الرسمية لدراسة اساءة استخدام الطب النفسي لأغراض سياسية أنفسهم خلف القضبان في النهاية. وكنت آخرهم، بسبب نشر مقال بعنوان «مرضى رغم أنوفهم». حاولت في هذا المقال أن أوضح من منظور مهني، آلية القمع السياسي بواسطة الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي.

وقد أدى هذا الاستخدام الوضيع للطب النفسي لأغراض سياسية الى إدانة الجمعية السوفييتية للطب النفسي في اجتماع الرابطة الدولية للطب النفسي (WPA) في هونولولو في عام ١٩٧٧. إلا أن هذا النوع من القمع استمر بكل قوته في الاتحاد السوفييتي. وبسبب الانفراج الملح في العلاقات الدولية، احتاجت السلطات السوفييتية الى ضرورة ايقاف النقد الدولي لهذه الممارسات الخبيثة. وخوفا من الطرد من الرابطة الدولية للطب النفسي، وكان احتمالا قويا في مؤتمر عام ١٩٨٣، اختار الأطباء النفسيون السوفييت بصورة مخزية الانسحاب قبل عزلهم.

نشر حديثا عدد من المقالات في الأوساط السوفييتية عن اساءة استخدام الطب النفسي في هذا البلد. ولكن ما الاساءات التي تذكرها؟ إنها تقدم الوثائق عما تدعوه «الأطباء النفسيين المجرمين» الذين أساءوا استخدام وضعهم المهني بقبول الرشوة من مجرمين محترفين ليساعدوهم على الافلات من السجن. وتذكر أن البوليس وضع، باساءة استخدام قوة الاطباء النفسيين، عقلاء في مستشفيات الطب النفسي وأن الأطباء النفسيين أكدوا تشخيصات زائفة. وتصف حتى دور الطب النفسي في اضطهاد هؤلاء الناس المنبوذين من قبل السلطات. إن هذه الاعترافات ذات أهمية هائلة، لكن الهدف من هذه المطبوعات هو تقليص مسألة اساءة استخدام الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي الى حالات فردية. إن الاقتصار على ذكر حالات فردية، أساء الأطباء النفسيون فيها الى وضعهم المهني أو قام فيها البوليس بدور مماثل ربما يوحي بأنه لم يظهر أبدا في الغرب ضحايا سابقون لاساءة استخدام الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي - أشخاص من أمثال الكاتب فاليري تارسيس، والجنرال بوتر جريجورينكو، وليونيد بلاشتش، ويوري بيلوف، وناتاليا جوربانفسكا، وفيكتور دفادوف، وارجينوف، وحديثا جدا ، فلاديمير تيتوف. إن كتابة من هذا القبيل تعطي انطباعا بأن عدد ضحايا اساءة استخدام الطب النفسي في المستشفيات السوفييتية لا يتجاوز الـ ١٠٠. وتذكر الدعاية السوفييتية دائما حالات فردية لمرضى نفسيين ، مرضى ربما يعانون من بعض الأعراض النفسية، ولكنهم في الوقت ذاته قاموا بما يمكن أن يوصف بأنه عداء للحكومة أو عداء للتصريحات السوفييتية — ويوجد حقا عدد ضئيل من هؤلاء الناس. والحقيقة أن الغالبية العظمى من هؤلاء الذين اضطهدوا بواسطة الطب النفسي لأغراض سياسية أناس عقلاء ،عقلاء حجزوا في سجون الطب النفسي، وعددهم يتجاوز المئات.

ربما يتساءل المرء، وماذا عن أمثال فارتانين، الذي يمكن أن نصفه بأنه مضطهد رسمي، مؤيد رسمي لاساءة استخدام الطب النفسي - أو مرجريتا تلتس،الذي لا يخجل حتى اليوم من وصف شخص مثل الكسندر نكتين، مؤسس اتحادات المهن الحرة في موسكو، بأنه مريض نفسي. ومما يؤسف له أن بعض الأطباء النفسيين في الغرب يتحدثون مع ذلك عن امكانية قبول الاتحاد السوفييتي في الدولية للطب النفسي مرة أخرى. هل يشعر حقا رئيس الرابطة الدولية للطب

النفسي بالفخر نتيجة الشكر والاعتراف الموجهين إليه بواسطة موروزوف عبر الصحافة؟ من يستطيع أن يقول إنهم لا يعرفون أن القمع بواسطة الطب النفسي مستمر في الاتحاد السوفييتي؟ إن المعلومات من مستشفيات الطب النفسي، ومن معسكرات الاعتقال، تنتقل أحيانا ببطء شديد. إننا نعرف الآن بالتأكيد أن عددا من المنشقين وضعوا في مستشفيات الطب النفسي عام ١٩٨٦، وتتعلق هذه الأحداث بحالات محددة، إن بحوزتي قائمة بأسماء هؤلاء المنشقين والمقالات التي اتهموا بسببها أساسا: إثارة ودعاية ضد الحركة المضادة للسوفييت، محاولات لعبور الحافة، الافتراء على الحركة المضادة للسوفييت والنشاط الديني، تلقيت، حديثا، معلومات عن كوتافين وزوجته، اللذين وضعا في المستشفى مباشرة من مكتب استقبال اللجنة التنفيذية الدائمة في مجلس السوفييت الأعلى. وقد استلمت ميرونوفا الوحيدة جثمان ابنها مشوها بعد يومين من شكواها بسبب وضعه بالاكراه في المستشفى. وهذه المعلومات مسجلة في أخبار الطب النفسي (١٦ أكتوبر ١٩٨٧)، وهي جريدة الرابطة الامريكية للطب النفسي. وفي هذه اللحظة، يخضع عدد من أتباع الاله كريشنا Hare Krishna لعلاج بشع في مستشفيات الطب النفسي السوفييتية ويرغمون على انكار إيمانهم علنا، ومع ذلك، ليس ثمة منطق في أن يعرض على الملأ شخص يعتبر مصابا بانفصام وهو ينكر معتقداته الدينية - كيف يمكن لشخص، شخص على هذا النحو، أن يكون مسؤولا مسؤولية كاملة عن كلماته؟ إلا أن وكالة الاستخبارات السوفييتية مستعدة تماما للاستمرار في هذه الممارسة لأن الدعاية في الوطن أكثر أهمية بكثير بالنسبة لها من الادانة الغربية.

إن اعادة ضم الاطباء النفسيين السوفييت الى الرابطة الدولية للطب النفسي بدون ضمانات صارمة سيقدم لوكالة الاستخبارات السوفييتية والمنظمات العقابية الأخرى كارت بلانش لمواصلة العمل بالطريقة نفسها، ومن ثم يصبح في الواقع وضع السجناء السياسيين في مستشفيات الطب النفسي السوفييتية وضعا يائسا في النهاية، بماذا يمكن أن تفيد الاعتراضات إذا تم ضم السوفييت من جديد الى الرابطة الدولية للطب النفسي؟ وتقع مسؤولية الاقدام على خطوة من هذا القبيل على عاتق أولئك المستعدين لضم الاتحاد السوفييتي للرابطة الدولية للطب النفسي من جديد. وبوصفي طبيبا ومؤيدا لحقوق الانسان، على أن أدون أفكاري عن الشروط الضرورية للموافقة على ضم السوفييت للرابطة الدولية للطب النفسي. أولا، على الأطباء النفسيين السوفييت أن يعترفوا بأنه حدث قمع وإساءة استخدام للطب النفسي في الاتحاد السوفييتي لأغراض سياسية، وأن يرفضوا تلك الممارسات. يجب الافراج عن كل المحجوزين في مستشفيات الطب النفسي لأسباب سياسية ويجب إجبار الأطباء النفسيين السوفييت على المساهمة في عمل اللجنة الخاصة بدراسة اساءة استخدام الطب النفسي لأغراض سياسية، وهي لجنة تابعة للرابطة الدولية للطب النفسي، ويجب على السلطات السوفييتية أن توفر بوضوح لهذه اللجنة فرصة العمل بحرية في جميع أنحاء الاتحاد السوفييتي.

ثمة مسألة ذات أهمية كبيرة بالنسبة للأطباء. كثيرا ما نسمع السؤال التالي: «هل من الصواب أن يهتم الطبيب بمسائل حقوق الانسان؟» إن قيادة الرابطة الدولية للطب النفسي ترى أن إدانة أعمال الطب النفسي العقابي في الاتحاد السوفييتي تورط في السياسة. ولكن لماذا لا يصنفون الاساءات الفعلية التي ترتكب بوصفها سياسة؟ هل إساءة الاستخدام ليست سياسية بينما النقد سياسي؟ إن مسألة الطبيعة اللاسياسية للطب ربما تكون قديمة قدم الطب النفسي، كما نوقشت مسألة ما إذا كان على الطبيب أن يقدم مساعدة طبية لعدوه في أرض المعركة. إن الطبيب انسان مثل الآخرين وربما تكون له آراء سياسية، ولكن حين نعتقد أن على الطبيب أن يكون لاسياسيا تجاه مرضاه فتلك مسألة أخرى، إن عليه أن يعالجهم بصرف النظر عن معتقداتهم وآرائهم. كان الاهتمام الأساسي للطبيب دائما أن يقدم للمريض المساعدة والعطف والحب. وهكذا يكون على الطبيب أن يرى في كل ما يؤذي الحياة والصحة ظاهرة سلبية - ظاهرة عليه أن يقارعها بكل ما أوتي من قوة. واذا كانت السياسة تسبب أذى مباشرا لصحة الناس، وتسلبهم حياتهم في الحقيقة، فهل يمكن للطبيب أن يجلس مستريحا ويشاهد ذلك بهدوء، خاصة إذا كان الطب نفسه مستخدما لاقتراف الأذى؟ ربما يكون حسنا أن الاطباء في ألمانيا النازية في وقت كان البشر كلهم محفوفين بالخطر، وجدوا مبررات أخلاقية لموقفهم الحيادي تجاه الفاشية بالتنويه بموضوعيتهم المهنية. من الصعب أن ندين من كانوا محايدين في ذلك الوقت، إنها مسألة تخضع لضمير الطبيب ذاته. ولكن الموقف مختلف فيما يتعلق بأناس من قبيل جوزيف منجيل، أحد الذين قاموا بتجارب طبية سيئة السمعة، وهم أناس ربما لم يظهروا في الصفوف. وأود أن أقول إنه يوجد الآن أطباء مثل منجيل في النظام السوفييتي. ربما لا يقتلون عددا كبيرا من الناس، وربما يستخدمون وسائل مختلفة بعض الشيء، لكنهم موجودون، وعلينا أن نهتم بأنه لا يجب وجود مثل هؤلاء الأطباء الآن، أو في المستقبل. ولذا يجب على كل طبيب ألا يقف موقف اللامبالاة إزاء استخدام الطب كشكل من أشكال القمع السياسي. إن قضية مساهمته في الحياة السياسية هي نفسها قضية أخرى، ولكن عليه ألا يستخدم معرفته الطبية لأغراض سياسية أخرى، إن الطب سياسي بهذا المعنى.

محمد زفزاف

أفواه واسعة وانتاج الكتابة

صدوق نورالدين ★

«..لقد كتب كل شيء عن كل شيء.. من الأفضل أن يغلق الانسان فمه وأن يأكل ويشرب وينام ويترك كل واحد وشأنه..» (ص٩١)

«... لأن كل ما يقال سبق قوله ، المهم أن طريقة قوله تختلف..» (ص ٩٥)

يواصل «محمد زفزاف» منجزه الابداعي موازيا في الآن ذاته بين اصدار مجموعة قصصية ورواية .. وكان آخر نص روائي أصدره «الحي الخلفي» (١٩٩٢) ، علما بأنه لم يسل من الحبر النقدي الكثير.. أما آخر مجموعة فكانت «بائعة الورد» (١٩٩٦).. وتأتي «أفواه واسعة» (١٩٩٨)، لتعزز الآثار الابداعية للروائي، إذا ما ألمحنا بأن الغاية الأساس من التأليف تكمن في التركيز على موضوعة الكتابة كسؤال في الانجاز ، وكدرس بالنسبة للذين يخوضون ممارستها.. فمدار حديث شخصيات الرواية (الأفواه): الكتابة الروائية ، وحول أية فكرة يمكن أن تتحقق..

فالرواية في ضوء هذا قصة كتابة الرواية ذاتها.. وأعتقد بأن في استعارية الأفواه من ناحية ثانية ما يوحي بالرد والسخرية على/ومن الذين يتعاطون الكتابة والتأليف وليس غريبا أن يكون ظهر غلاف الرواية كتب بـ«النرويجية» كتحد لقارىء العربية ، وكإبراز لقوة الاسم العلم : «محمد زفزاف» والذي تتم قراءته عالميا وليس محليا..

فكرة الرواية

إن فكرة الرواية ـــ وكما سلف ـ ذهنية ، بالرغم مما يتخللها من نقد للاجتماعي والسياسي.. ذلك أن الموضوع يرتبط بالكتابة انطلاقا من حوارية تجمع بين شخصية من هذه الأفواه لا تحمل اسما يميزها والكاتب مثلما هو الأمر بالنسبة لبقية شخصيات الرواية وهو ما يدعو الى التعميم ، بحكم أن ما يمكن أن يسري على «أفواه واسعة» يمتد الى أي نص روائي سواء أكتبه «محمد زفزاف» أو غيره.

فهذه الشخصية «وليدها» هي بطل الرواية ، البطل الذي يعتقد بأنه سوف يتمرد على الكاتب، فيما الأخير ينزع عبر التخييل الى ترصد حركاته وتنقلاته وتقويله سرا دفينا لا يحق الجهر به.. فالبطل يرتبط بأمه التي تتوق الى تزويجه ، فيما هو منصرف الى القراءة الدائمة والعزلة.. على أن هذا البطل يخلق على امتداد الرواية التباسات تتمثل في تماهيه بالروائي أو الكاتب المرتبط أيضا بامرأة تحلم بالزواج منه، وحتى يتأتى له/ولها ، كتابة قصة حبهما.

من خلال السابق ، يحق القول :

١ - إن التمرئي هو ما يطبع الرواية..

٢ - إن البطل هو السارد،وفي الآن ذاته تتقاطع همومه والكاتب.

٣ - إن القراءة والمعرفة قاسم مشترك بين البطل والكاتب.

٤ - كون الفضاءات المرتادة واحدة إنها المقهى والبيت.

٥ - كون فكرة الزواج توحد بين الطرف الأول (وليدها) والثاني (الكاتب)..

«يريد أحدهم اليوم أن يفعل بي ما يشاء.. سوف أترك له الفرصة .. غير أنه سوف يجد نفسه أمام بطل لن يشابه ما كان يفكر فيه» (ص١)

«.. لم يكن ضروريا أن يقول لي النادل : ما الذي سوف يفعله بك كاتبك » (ص ١٣)«لم يفعل الكاتب سوى أنه دخل معنا المقهى ورأى ما حصل لي ذلك الصباح..» (ص١٧).

«.. وهل كنت أنا نفسي أعرف أن كاتبا سوف يترصدني وسوف ينطقني بما كنت أحاول أن أخفيه ؟ وأن يتتبع حركاتي؟ » (ص١٩)..

الضمير

إن أهم ملاحظة يحق ضبطها بخصوص الضمير المحرك للخطاب السردي في «أفواه واسعة» كونه يتحدد في ضمير المتكلم.. الأخير الذي تقول من خلاله شخصيات الرواية أو الأفواه، ملفوظها وما يعتمل بداخلها من احساسات نفسية ومواقف تمس

★ ناقد من المغرب.

البنيـة الاجتماعية والسيـاسيـة . فضمير المتكلم أساسا، يتنوع فيما بين السـارد المهيمـن (بطـل الـروايـة : وليدها) ، ليتحول الى الكاتب، ثم الى أم «وليدها» الى حبيبة الكاتب .. فالضمير مـن خـلال هذا يتلخـص في سيـاقين : سيـاق الـذكـوريـة المتمثـل في البطـل السارد والكـاتب الـروائي، والأنثوي الجامـع بين الأم والحبيبـة ، علما بتفاوت مستويـات الإدراك والمعرفة ، فيما يتعلق بـالسياق الثاني، وتقـاربه فيما يخص الأول.. بيـد أن هـذا لا يمنعنـا من مـلاحظـة التـداخل الـذي يطبع هذه المستويات، حيث تنتظم عبر منطق تقني محكم يقول الرواية ككل.

إن الهدف من التنويع على الواحد:

١ - خلق مسـافة بين الخطـابات الملفوظة.

٢ - اضفاء نوع مـن التعدد داخل الرواية بعيدا عن أن يطال ذلك الرواية في مجمـوعها ، خـاصـة في مستواهـا اللغوي.. فـالتعدد يرتبـط بـالـوعي لا بمستوى اللغة الوصفي..

٣ - تأكيد خاصة التمرئي المشار إليها ، ذلك أن البطل السارد يرى ذاته في الكاتب ، والأم هي صورة للحبيبة.

«إن الكـاتـب يعـرف بـأن عندي صراصير في المطبـخ، وهو وحـده يعرف لماذا لم أستطـع قتلهـا.(ص/٣). «لا تقـولي بأنـه لا يتحـدث الى أحـد.. إنـك مخطئـة...» (ص / ٢٥).

«لسـت كـاتبـا ، وإنما أنـا مجرد انسـان يحاول أن يعطـي انطباعـات عن هـذا العـالم، مثلما سبـق لـلآخـريـن أن أعطـوا انطبـاعاتهم، مثلما سـوف يعطـي الآخـرون انطبـاعـاتهم في المستقبـل القـريب أو البعيـد» (٣٧). «إنـه وليـدي وأنـا أحبـه كثيرا .. وهل هناك امرأة لا تحب أولادها..» (ص٧٩).

درس الكتابة

ألمحنـا في السـابـق ، الى أن هـذه الرواية يهيمـن عليها الطابع الـذهني، تأسيسـا من كون محور موضـوعها يدور حـول الكتابـة تعريفـا وانتاجـا وتداولا .. هذا التصور، يجعلني اعتبر درس الكتـابـة مجموع الانطبـاعـات والملاحظـات المثبتـة في الـروايـة بخصـوص حقـل الكتابـة، ولكـأنـي بـالـروائي «محمـد زفـزاف» اختـار تصريف آرائه في هذا الباب بشكل غير مباشر، انطـلاقـا مـن الشخصيـات المحـركـة لـروايـة «أفـواه واسعـة»، وبـالضبط السـارد/البطـل، الكاتب الـروائي وحبيبتـه .. على أن البنيـة الـذهنية المتحكمـة في الروايـة ومثلما سلـف، الى كـونها انطبـاعـات وملاحظات ، بمثـابة نقد موجـه ككل للذين يمارسون طقوس الكتابة وفعل التخييـل .. مـن ثـم فـالـردود والانتقادات تتعلـق بالأفواه المتحـدثة عن الكتابة، أو التي تـدعي ذلك أو تلك التي تـزعم بـأن من وراء ممـارستها يتحدد هدف اعتباري لشخص الكاتب أو المؤلـف .. لـذلـك فـإن المظهـر الاستعاري يسم «أفواه واسعة».

إن تـوجهـا كهـذا لم تطلـع بـه الروايات السابقـة لـ«محمد زفزاف» التـي قامـت أسـاسا على سرد قصـة اجتماعيـة واقعيـة، في المقابـل تحفـل نصـوصـه القصصيـة القصيرة بهذا النمط ، ويكفي التمثيـل بـ«بورخيس في الآخـرة» و«جيمـس جـويـس» .. وأعتقـد بـأن وراء الامتـداد المرتبـط بالتجـربة واختبـارها تكمـن حصيلة معـرفيـة تأسسـت مـن الـذات (ذات الكاتب) نحو مجال (الكتابة) .. من ثم أعتبر مـا جـاء ضمـن الانطبـاعـات والآراء والملاحظات يتحدد في الكتـابة أصـلا، إلا أنه يمتلـك الطـابع الـذاتي الصرف أو العام، مما ينسحب على كل الذين يزاولون فن الكتابة:

«أنا لست كـاتبا، ولم أحلم بأن أكونه ذات يوم.. انني أعـرف كثيرا مــن النـاس يحلمون بأن يكونـوا كتابا أو رسـامين أو مغنين أو ممثلين أو فـاضحـي عوراتهم حتى يقـال بأنهم موجـودون وأنهم أنجزوا شيئـا في هـذه الحيـاة.. » (ص٣٩). «أعـرف بـأن كتابة كتاب واحد، خير من كتـابـة ألـف كتـاب..» (ص٤١). «عنـدما يكتـب الكاتـب فإنه يعتقـد أن كل النـاس يهتمون بما يكتـب ..» (ص٣٩). «.. ولكن مـا كـل شخـص قـادر على الكتابة.. وحتى لو توافرت لـه القـدرة على الكتـابـة يخشـى أن يبصقوا عليـه، مع العلم انهم مبصـوقون في هـذا العـالم ومبصـوق عليهـم كـذلـك» (ص٥٠). «فالكتاب تكـون لهم نظرة أخـرى للحيـاة حتـى أنهم ينتحرون بعـد أن يكونـوا قـد نحـروا مجموعـة مـن النـاس بـأفكـارهـم ..» (ص٥١). «إن الحيـاة

غريبة .. ولن يستطيع أن يفهمها الكاتب مهما حبر من الأوراق ولم يفهمها حتى الذين عانوا الأمرين..» (ص٥٧).

إن ما يحق استخلاصه من درس الكتابة:

١ - اعتبار الرواية ذات منحى تجريبي . منطلقه الرهان على الذهني..
٢- التركيز على توجيه النقد سواء لمجال الكتابة في حد ذاته ، أو للمنشغلين بها ككل..
٣ - خلق التباسات وتبديل للمواقع ، بين البطل/ السارد، والكاتب الروائي..

في نقد الاجتماعي والسياسي

إذا كانت الموضوعة الأساس للتأليف الروائي هي الكتابة، فإن نقد الاجتماعي والسياسي يواكب ذات الموضوعة..من ثم نجده مبثوثا هنا وهناك.. ذلك أن الشروط التي يتواجد فيها الكاتب المبدع والمثقف ، تدفعه الى تشكيل تصورات ومواقف هي مادته العملية في الانجاز والتأليف .. ولعل مما لا يحتاج التعبير ، الافصاح عن الوضعية المتردية لشرط الكتابة في معظم المجتمعات العربية من محنة العيش ومطلق التجاهل، الى انتفاء الحرية.. هذه المواصفات هي ما يهجس به النص الروائي : «أفواه واسعة» ، تأسيسا من الالتباس الخاص بين السارد، البطل والكاتب .. من ثم ، جاء نقد الاجتماعي والسياسي ليشمل:

١ - ظروف العيش بالنسبة لشخصيات الرواية.. ذلك أن لكل منها محنته الاجتماعية الخاصة، والتي لن تكتمل الا بتحقيق الحلم المراد ادراكه والوصول إليه..

٢ - الوضع السياسي المتخلف، حيث تراجع آليات الإدارة والتسيير، مع افتقاد اللعبة السياسية لقواعدها..

إن هذا النقد لا يفعل ، ولا يتفاعل، انطلاقا من حكاية ترتهن لما هو اجتماعي وسياسي، وإنما المحيط المتعلق بانتاج الكتابة.. وهو مسار يختلف عما صيغ في روايات «محمد زفزاف» السابقة، ويكفي التمثيل بـ«قبور في الماء» و«الثعلب يظهر ويختفي» و«الحي الخلفي».

هيمنة موضوعة الموت

تحضر على امتداد الرواية موضوعة الموت، ويصاغ هذا الاستحضار وفق تنوع في الأسلوب ، وإن كان المعنى المراد تبليغه واحدا .. فمن ناحية يتم التذكير بأن وراء كل حياة ثمة موت، وهذه الأخيرة نهاية الحياة .. لذلك فإن اغتنام فرصة العيش واجب .. بيد أن الصورة الثانية للموت تبرز لما يكون بمثابة تخويف من شيء ما، ولكأن الأمر يرتبط بديكتاتورية الفعل والانجاز ، والتي في غيابها يكون المصير هو الموت... أما الصورة الثالثة ، فتقترن بممارسي الكتابة ، هؤلاء الذين يجهرون بالحقيقة وبتعريتها وهم يعلمون بأن مجتمعاتهم تغيب شرط الحرية.. إن الموت في الرواية يستحضر كحقيقة ، ويتم ربطه بالحرية، لكن طبيعة الموضوع لا تحتم إصباغه بالطابع والرؤية الفلسفية .. وأرى أن في تقدم السن على الدوام ، تكمن خلفية استعادة الموت بالنسبة لجميع الأدباء والكتاب ، سواء أتم ذلك بطريقة مباشرة أم بغيرها.

«صحيح أننا غرباء لكننا نؤنس بعضنا بانتظار الحافلة التي تعيدنا الى المحطة، لكنها تأخرت..» (ص ٢١). «إن على الانسان أن يأكل حتى لا يموت.. وإذا لم تأكلي فإنك سوف تموتين حتما ولن تجدي حتى من يشتري لك كفنا..» (ص٢٦). «ومن لم يسلك تلك الطريق فإنه يحكم عليه بالموت.. وهم لا يعرفون أن في الموت راحة من هذا الجحيم ..» (ص٧٢). «.. وكثير من الكائنات تلسع ثم تموت.. وكثير من الكتاب عبر التاريخ أرادوا أن يلسعوا فماتوا..» (ص٧٥).

تبقى تجربة «محمد زفزاف» في «أفواه واسعة» ومثلما ورد في المقدمة تجربة ذهنية مدارها الأساسي الكتابة.. انها بصيغة أخرى درس الكتابة الذي يصدر عنه الروائي، والذي يبلغه في الوقت نفسه الى كل الممارسين لفن الكلمة..

من هنا ، فإن هذه الرواية التي جاءت عقب «الحي الخلفي» لا تنخرط في ذات السياق والهم الذي انشغلت به بقية الروايات ،من حيث أبعادها الاجتماعية والسياسية ، وإنما تنفرد بخصوصياتها الموضوعية والجمالية.. وبذلك ، تنضاف الى تراثه الروائي وآثاره الجمالية ، بل إنها الاضافة المشتغلة بالشكل ، وهو مسار بدأت تشقه تجارب روائية عربية على تفاوت غاياتها ومقاصدها.

---

* صدرت «أفواه واسعة» عن «دار الجنوب» بالدار البيضاء، المغرب. ١٩٩٨.

الشاعر لامع الحر

شهقات العشق في تأويل الشعر وتدويله

زهير غانم ★

لا يستسلم الشعر للشاعر، إذا لم يحقق في ملكوت اللغة وجمهراتها، في بواطنها وظواهرها، واشتقاقاتها وكيماوياتها، وكأن عليه التفلت من قيود التعبير وانحباساته، واشتراطاته النثرية، وزحمة المعاني والانشاء. للذهاب الى خلاصه في القصيدة عبر الكلمات والأشياء. وعبر المعاني التي تتكون وتتكوكب في أروقة ودهاليز اللغة الشعرية، في لحمتها وسداتها، وتشيشها ونشيجها وفي نسيجها الحي الذي يفضي الى استشعار الغوامض والى استبصار الخفايا واللامرئيات، والى استجلاء المرئيات من التباسها ومواربتها وتورياتها. حتى يقيم تلك المبادلات الحصيفة في مرايا تعتكس فيها روحه الشبقة الشاعرة، التواقة الى الحرية والانعتاق، من الجاذبية.

وأسر الوجود القاسي، الى أثيرية تحتدم فيها مخيلة الشاعر، وتحتلم، عبر القصيدة التي تدرك نفسها وتتدارك عدمها، بأن تطلق الاستغاثات الأخيرة. التي ترن في ضمير الشاعر وتتقد، حتى تندمل في جرح اللغة، وجرح الوجود عبر ابتداع مناخها الساحر الآسر، الذي يقول ما لا يقال إلا في الاعتراف والصلوات. وبوح العشق ومطارحات الذات للأحلام المتغايرة والكوابيس التي ينذر بها الشاعر نفسه وأقرانه، وناسه. أو يحاول استقراء أفاعيلها وأباطيلها في الصيرورة. عن الحياة. والحب، عن الحرب والموت. عن الأماكن والأزمان والكائنات التي تتغلغل وتنغل في ضمير الشاعر. وما من مهاد أو مراح لها سوى فضاء القصيدة الشعشعاني ...!

والشاعر لامع الحر في مجموعته الجديدة «فتى الظل يبحث عن يديها» التي يتعاصف فيها الشعر ويتقاصفه، وكأنه يتماطر في مجرات القصيدة، ويتهاطلها شعرا ونباهة في استباقها واستراقها، من غياب وغيوم، وأثير. ومن أرواح وأجساد وأحلام وأضغاث أحلام. وتحايلات وأباطيل، ومن ذكورة وأنوثة، وعشق وهيام، يجعله في بؤرة الجرح الذاتي، والعام، وفي جرح القصيدة والشعر، يمارس الفيض والبحران، الأسفار والهجرات، للوصول الى خلاص ما. مما تفجر وزوبع في وطنه وأهله ومما احترق في ضميره، من أعمار وحيوات. ومدائن. ومما انقطع من وشائج وتواصلات، ومما احترب واشتجر في السماء كما على الأرض، وكأن البراكين والزلازل الخبيئة. تعزف حركاتها وسكناتها في قصيدته التي يتشاوف فيها داخلها، كما في الخارج وتلك خصائص شعرية، يتوارد إليها الشاعر ويراودها. وكأنه ينازل الكلمات، ويطالعها في إسراءات القصيدة ومعراجاتها. عدا عن تواشجها مع الموضوع حتى لو كان عن الشاعر. أو عن بعل، أو عن الروح. والغضب والرؤيا. والرحيق. فكل شيء يتناسج في قصيدته ويتناسخ، ويتعمر وينبني كلمة كلمة. وتعبيرا تعبيرا، مدماكا ومشهدا. وسقوفا سماوية. ونجمية من الجنوح والجموح. ومن التأويل والتدويل، لما يلتبس في داخلها. ولما ينكشف أو يتخافى مما يرغب الشاعر في استحضاره أو مواربته على حد سواء.

وهكذا تكون ملكة البوح. وشهوة الانشاد من قرائن القصيدة، ومن براثنها النهمة الفراسة الأكول. التي تستشف الوجود والعدم. وتذهب في الخطيئة والغفران وترتد الى النكران. تمجد الموت داخل حياة ميتة. والحياة، داخل موات حي. وتحتكم الى المدائح والمراثي في صبواتها وصهواتها. ومنعرجاتها في تمييهها وتصخرها، وصلوداتها، رغم مياه اللغة السارية المفعول في تعبيرها الشعري العاشق والوجودي، والمطل على توثبه وتوقده، على اضطرامه واصطفاقه. على تدويمه وتحويمه في الفضاء والأثير. وعلى التماع بروقه وقعقعة أو إرزام رعوده في الأرض والمنحدرات والوديان المتأخرة.

ما يضرب الشاعر في متاهاته وهاوياته. عبر قصائده، هو الجرح الشعري اللازم اللازب، حتى يكون الشعر دراميا. معادلا لحياة درامية وزمان فجائعي وتفجعي، مليء بالقتل والغياب والفقدان، فمن جرح الحب الى جرح اللغة. الى تنازفات القصيدة ورعافاتها الى المراودات

★ شاعر من سوريا.

الخلية الخفية والشقاقات في الحب.. الى الذي يستحضر الشاعر أرواحه المؤتلفة والمختلفة . أو أرواحه المفارقة حيث يستنطقها عما يتخايل له . وعما يتوهمه ويبثه كمشاعر ، متشافقة متغاسقة. من رحم القصيدة الجواني، الى نبضها وعصبها ودمها ولحمها وخلاياها ، وكأنها تتجاسد في اللغة حتى تتغافر فيها الحياة. كما يتفاخر الموت، وما بينها الاحباطات والنكوصات المعلنة. كذلك في الحب حيث التعاشق المزغول ، وكأن الشاعر يقدم روحه وقلبه على مائدية العشق سهره ونعاسه. وتسهيده ، وعتمة لياليه وأقمارها . ولا يحظى سوى بما «يرضى القتيل وليس يرضى القاتل» لكن عزيفه المنفرد والجمعي عن الحب في قصيدته يتقد بجماليات حالمة. وأنوثات رؤومات ويشتعل باللهفة والحنين، وتستنهض الذاكرة مراياها الاسترجاعية، ومراياها الابتكارية . كي تولف نشيد عشق عابقا بروائح الأرض وألوان الفصول، وفانتازيا الطفولة ، وصلات الرحم والانساب والصداقات، وغيابات الأحبة . حتى لكأن الشاعر يرفض دمعا. ويتفصد دما في قصيدته بسبب من هذه الشؤون والشجون التي تعتريه. تتفشى فيه أو تناوشه . أو تنتاشه. أو ترتجيه. ويتقلب فيها وتتقلب فيه، وكأنهما معا على جمر النوى والجوى!

ويستسقي الشاعر لقصيدته ، غمائم الروح الغاديات الرائحات ويشيلها من جوعها وظمئها.. ويتقن مصاولتها ومجاولتها. عبر مشهدياتها ومقاطعها ، لكأنه يرتكن الى مواجهاته ومجابهاته لها في تكثيف اللغة. وتخميرها وتقطيرها. وفي نفحها بالعطور، والعمل على اشتقاقاتها وكيماوياتها . سواء بالاستعارات أو الكنايات. بالتشابيه والمجازات. وأساليب فنية . يتساوق فيها السرد والقص، وربما الضمائر، على أن التكلم أو الخطاب الشعري يستفيض بالأنا، ويستفيق على عربداتها ومجونها ، وعلى غواياتها وغلمتها داخل التعبير وخارجه. وكأنها تتقول وتتأول الشعر، وكأنها تتصاوته وتتصامته في آن واحد!

إن مغامرة الشاعر لامع الحر في مجموعته . وفي تدفق قصائده الطويلة خلالها يتيحان له التوغل في التداخل والتخارج في اللغة الشعرية وعنها ، وكذلك في المعاني المركبة. والتوازنات بين المادي والمعنوي منها وفي القبض على كريات التراث البيضاء والحمراء لشحن القصيدة بالطاقة الكهربية والمغناطيسية للشعر. كما أنه يبتدع لنفسه سياقات مفتوحة. مرفوعة ومنصوبة ومجرورة. في التدافع من البدايات . الى اللانهايات . فما من قصيدة تختتم شعر الشاعر سوى الموت، ومع ذلك يظل الشعر طائر فضاءاته. ويظل الشاعر يشتغل بما لا يمكن شغله، وكأنه يضرب المستحيل حتى تجيء القصيدة. في أبهى حلة . مجلوة كعروس مشدودة ممدودة ممشوقة. متجذرة وسابحة متماوجة رقراقة باسمة أو حالكة لكنها في كامل صبوتها ونشوتها على تشويق الغياب . وتشفيف الحضور. وكأن عالم الشاعر يتسع للحيوات والأحلام ، والأماكن للأزمان والكائنات . من باب تحفيرها وربما من استغراقه في فراديسها أو جحيماتها .حين يتجاذبها بين الماء والنار، أو حين يمد الجسور اللامرئية. بين الذكورة والأنوثة . بين الليل والنهار، الخير والشر.الملائك والشياطين. أو حين يتعابث ويتلاهى مع الالهة القديمة. أو المدائن المحتربة.

إن خطاب العشق عند الشاعر شفاف وجلي. وحافل بالمعاني والروح الانساني. لكنه يوحي ويدل. أكثر مما يتكاشف ويتجاسد فيه. وتتناوح الرغبات ، وتتأرجح بين الفعل ورد الفعل ، وهو يوارب الشهوات ويواريها، فما من مرأة جنة، وما من مرأة جحيم. وما من مرأة مشخصنة في عريها وأحشائها وحواشيها ، بل هناك أطياف امرأة وأشباحها، وانسانيتها . وكأنها لا تصل مقام الشاعر الذي يلجأ إليها، ويناجيها في القصيدة، ويناجي القصيدة بها ، المرأة المعشوقة لها العاشقة، والأم والجدة وغير ذلك، عبر أنوثة القصيدة واندغامها في عسل الحب، وفي مراودته الشجية الشهية، كذلك أنوثة الأرض ، والحياة وحتى المدينة المحتربة والحرب. أنوثة البلدة جباع ، بمحتويات قلبها من فوق ومن تحت. لكن فضل وحسين مروة ، وبعل. والشهداء في ذكورة دائمة هائلة وبليغة الى حد الشقاق والاشفاق..!

والشاعر محكوم ومدفوع بالشوق في شعره. فما من شيء يقربه الا ويشتاقه، ويمارس التوحد والذوبان فيه. ولديه من الشغف ما يكفي ويفيض ، وهو يضرب في شبق العناصر وحماها. وحميميتها ، فكما

أنه مدنف عشق وصبابة. هو فارس وقوي في الصمود والموقف والمقاومة، حتى لكأنه يتراشق شعره مع نفسه مرات. ومرات يتشارده ويتشاهده وعلى مرمى القلب، على مرمى حجر وبروق ورعود وخطوات مسافات وآفاق وأمداء. في تجوين القصيدة، وتجويدها. واجتيافها ومضايفاتها، وموسيقاها التقليدية حينا، عندما تسيطر القوافي «قافية الكاف» في بعل وغيرها، وحديثة سيمفونية ينظمها الهارموني، وجاز وبلوز مرات أخرى. وهو يتغول ويتغور من القصيدة المألوفة. الى المقطعية الى المدورة الى البرقية وفي كل ذلك يكون هزجه وجذله. كما يكون غناؤه وانشاده، كما يكون همسه وصراخه، وهديله وصليله. بتنوع الأصوات والنأمات والنغمات كما لو على سرير الموسيقى الشرقي، وفي قصيدة مصر. شيء من الكهربيات والتماسات والمغنطات مع عوالم فاغمة غامرة. ساحرة آسرة. بعواطف جياشة. للدخول الى خلايا بلد ومدنية، وحياة وحلم وتاريخ وذكريات، وأضواء وظلال.

على أن مفعول الذاكرة الشعري، رجعي وتقدمي في آن، فهي تستطلع الماضي وتعلق أحيانا في شراك تعبيره. كما تبتكر الحاضر والمستقبل. وتؤثر وتتأثر. لكن المرجعيات في الشعر. نائية بعيدة، يستصلح الشاعر تربتها، ويعاود استنباتها، كما يتأتى له ويلائمه من مناخ وجواءات تستعر لديه، في مائيتها، وخصوبتها ورواثها. وكأن رؤياه الشعرية هي التي تسيطر، فتهضم وتصهر، وتتمثل كل ما يطالعها من مثاقفات. وتناصات، لابد للشاعر منها، لكن من مسافات وأعماق يظل دويه وصوته ومجراته. وقبائله وعشائره وقرابات دمه وأنسابه في شعره، هي التي تتقاوى وتتغاوى حتى يحقق أسلوبه وسماته الشخصية والشعرية وحتى تتجلى روحه. وينجلي جسده ويورق لسانه، ويورف إبان استعرائه واستعراضه للغة شعره، واقتراف ما يحل فيها واجتياح محرماتها أيضا!

وإذا كان الشعر في تشعباته يحتمل الكثير من الهواجس والظنون والاشكالات فإنه يعاين الأرق والقلق. يعاندهما. ويعانيهما، ويسعى لمقابسات الروح، وتصعيد الرغبات من أجل استيهام الفرح والسعادة وافتراضهما، وما جدل الخطاب الشعري عند الشاعر إلا من هذه الأبواب، ومن أطواق الحمائم، وكأنه حي بن يقظان، غريب وفريد، متوحد ومنفي. ويعمل في حقول الذاكرة والنسيان على استحضار أحيائه وأمواته، وعلى استقراء حيواته وميتاته المحمولة على رمزيتها، حيث الشاعر يتخفى كثيرا في أساطيره، ويحول عوالمه المسحونة المرتعدة الراعبة الى خرافات. وأحيانا حكايا أطفال يرويها لنفسه، كي يهدئ روعه، وكي يساعف روحه المنهومة. المنهوبة. المنهكة المنتهكة أحيانا. والجياشة أو المتهالكة، كي تقر وتستكين. كي تنعس وتنام. ولو أن ذلك من المحال عند الشاعر الذي يحلم الشعر والعالم ويستحلمهما. إلا أنه ينقبض وينبسط، ينفرد وينجمع، يلثغم ويتشظى، لكنه دائما يعاود سيرته الأولى فيما يصمته، ويعاود تباريح القول الشعري مرة إثر مرة لأن هذا ديدنه وهذه أشراكه ومصائده ومصائره ومقاديره كذلك.

إن الشاعر يتطارح إشكالية الشعر في مجمل قصائده وعبر نسيجها الدرامي المتفاقم من موت الشاعر الى مساءلات كثيرة في محاججة القصيدة ومهاجاتها أو امتداحها أحيانا، لكن علاماته ومرسلاته تظل في حيز المكن وأطوار الشك واليقين، فمن الوعي واللاوعي يتجارى الشعر ويتجارف اللغة وينحفر كالوشم في الأوراق، ومن تمثلاته وتفريقاته وتقاسيمه يتبين العالم. والمناخ والجواءات التي يتشاهقها الشاعر، ويتزافرها ويتلاهثها أيضا، وكأنه في رياضات روحية غابرة وعابرة. وكأن تحفير الطفولة والنبش في حيثياتها ودقائقها وتفاصيلها هو مايروم الشاعر استباره واستشعاره في الرقم والآثار والمستحاثات. والأزمنة التي تتوالى وتنقضي، وتفوت أمثولاتها وتنزاح كائناتها. تتناسخ وتتحول حتى في اللغة. وهذا ما يعرض الشاعر للاثارة والاستئثار بنفسه ومخالعة العالم الذي هو فيه، وطلاقه. للاستحواذ على عالم من تخليقه وابتداعه، حتى لو كان مواطنه ومستوطنه الوحيد. فوطن الشاعر الشعر. وكأن هويته المتحركة تتحدد به وفيه: وكأن لاعزاء له غير الشعر. إذا كان للشاعر من عزاء في هذا الزمن الرماد.

---

* فتى الظل يبحث عن يديها «شعر». الشاعر لامع الحر، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٥٤ صفحة قطع كبير، غلاف ملون.

المرأة المبدعة في الخليج

فوزية رشيد *

مثلما هو في بقية أجزاء الوطن العربي فإن الابداع النسائي كظاهرة شاملة ومتعددة الجوانب والاتجاهات يعتبر شيئا جديدا. فالمرأة المبدعة كانت عبر التاريخ العالمي والعربي استثناءات، أما اليوم فإن تجليات الابداع لدى المرأة أصبحت ظاهرة واضحة لأننا نجد في كل بلد عربي ومن بينها دول الخليج مساهمة مؤثرة من المرأة في مجالات الشعر والقصة والرواية ومعها في الفن التشكيلي والمسرح والسينما (تأليفا وتمثيلا واخراجا) ، ورغم اعتبار منطقة الخليج منطقة غير ذات تأثير مركزي في الثقافة العربية مثل بعض العواصم الكبرى الا أن الأدب النسائي الخليجي (في كل تجلياته) لم يتخلف كثيرا عن ابداع النساء العربيات في المناطق الأخرى، فإذا كانت ظاهرة الابداع النسائية (عربيا) بدأت مع الأربعينات والخمسينات (بغض النظر عن الاستثناءات) فإن المرأة الخليجية بدأ ابداعها في الستينات تقريبا بشكل متواتر وهناك أسماء خليجية كثيرة شقت طريقها منذ ذلك الوقت.

وأعتقد أن الحياة الاجتماعية في الخليج التي اتسعت آفاقها مع بداية ظهور النفط أتاح للمرأة عموما (في مناطق بشكل أكبر. وفي مناطق أخرى بشكل أقل) مشاركة حياتية أعمق في كل المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، أما كيف توفق المرأة الكاتبة بين عالم الكتابة وواقعها الحياتي فذلك ظرف خاص ينطبق عموما على خاصية الكتابة والابداع عند المرأة العربية، أوليس الخليجية بشكل خاص .. هذه المرأة (عربيا) التي لا تزال ترزح تحت أعباء التوفيق بين نجاحها كامرأة عادية ونجاحها كمبدعة خصوصا في ظل الشرط الموضوعي (عربيا) والذي لا يزال يعتبر المرأة هي المسؤول الأول عن كيان الأسرة ولا يزال يوظف فيها قيمة المواهب المطبخية والفندقية وتربية الأطفال كأهم المواهب .. وهذا المجتمع العربي إن لم يقل مباشرة بأبعاد المرأة عن الابداع إلا أنه بأعرافه وقيمه وتقاليده وقوانينه لا يعطي المرأة ما يعطي الرجل من امكانيات التفرغ الضروري لعملية الثقافة والابداع وبالتالي فإن نجاح المرأة الخليجية في التوفيق بين تشعبات حياتها لا يختلف عن آفاق نجاح أو فشل المرأة العربية في القضية ذاتها وأيضا المرأة في أجزاء كثيرة أخرى من الجغرافيا العالمية.

لا أعتقد أن للطفرة النفطية في الخليج أثرا (جذريا) على مرحلة النضج الابداعي عند المرأة الكاتبة الا بقدر إتاحته لفرصة خروجها ومشاركتها المهنية والاقتصادية والاجتماعية. والعقد الذكورية التي تحيط بالمرأة العربية كمبدعة وكأنثى لم يتم تجاوزها سريعا في العواصم الكبرى رغم تمتعها ـ أي تلك العواصم ـ بحالة المجتمع المدني الناضج منذ وقت طويل وقبل منطقة الخليج عموما.

إن ظاهرة خروج المرأة في الخليج ومساهمتها في الابداع جاء مرافقا لاختمارات عديدة أصابت الحياة العربية بشكل عام .. فالعصر الجديد الذي نعيشه وانفتاحه على بعضه عبر التكنولوجيا ووسائل الاتصال والاعلام في العالم أسهم كثيرا في انتشار الحركة الابداعية العربية وبالتالي الخليجية كجزء منها، ولو كان النفط قد جاء الى الخليج في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر وسط الظروف العالمية آنذاك لما كانت نتائج ظهوره واكتشافه مماثلة لنتائج ظهوره في القرن العشرين . أعتقد أن القرن العشرين يعتبر طفرة انسانية وحضارية عامة ــ كثفت قرونا من التطور السابق والبطيء، وذلك ما أثر على الحياة الاجتماعية والفكرية في العالم كله ومن بينه بالضرورة الوطن العربي بكل أجزائه.

إن الابداع الخليجي رغم أنه بدأ متأخرا كإبداع يشمل خصوصيات الجدة والحداثة الا أنه لم يمر بمراحل التطور البطيئة التي مر بها الابداع في العالم وفي البلاد العربية الأخرى. والمرأة الخليجية المبدعة لم تتخلف زمنيا بشكل كبير عن المبدع الخليجي.. وفي دول خليجية عديدة بدأ الكثيرون ـ كتابا وكاتبات ـ يمارسون الابداع من خلال آخر تطورات النظريات الفنية والاسلوبية الابداعية العربية والعالمية منذ الستينات، ولهذا فإن النفط كان مؤثرا بالطبع ولكن تأثيره كان أكثر وضوحا وعمقا بسبب ترادفه مع التطور التكنولوجي والمعرفي العالمي وسهولة الاتصال بثقافات العالم كلها خصوصا مع بداية انتشار التعليم والتي جاءت في مناطق مثل البحرين والكويت مع بدايات هذا القرن. إن الكاتبة الخليجية تجاوزت الكثير في كتابتها رغم احتياجها الحقيقي في أن يرافق تجاوزها هذا مد فكري واعلامي علمي يراجع فيه صورة المرأة

★ كاتب من البحرين

المشـوهـة في التراث والأسـاطير والحكايات الشعبية العربية والعالمية وحتى فيما يطرح في السينما العربية.

هناك حاليا عدد كبير من الأقلام النسائية الخليجية التي لا تقل إبداعا عن نتاج المرأة العربية ابداعيا، ولعل تميزها أحيانا في بعض مناطق الكتابة القصصية والشعرية عن كاتبات عربيات أخريات من نفس الجيل يرجع الى أن الكتابة بالنسبة للمرأة الخليجية أكثر من غيرها هو معادل حقيقي لتحقيق الذات التي تأخر تحققها عن تحقق الذات النسائية في مناطق عربية أخرى... إن الكتابة تعطي إمكانية البديل والتعويض للتحقق الذاتي المتأخر في مجتمعات تعاني كثيرا من عوامل التخلف والجهل ووسائل الردع المختلفة وهي في عمومها كتابات كانت تدور في بداياتها حول احباطات الاستلاب الذاتي وتدرجت حتى بدأ الانفتاح الأوسع على أفق رحبة أخرى خارج تلك الذات الملجومة بفعل التراكم النفسي والاجتماعي، إن هناك محاولة أخرى لتجاوز التجاهل المفروض حولها ولو أنه تجاهل غير واضح المعالم لأن المجتمع الخليجي في أكثر أجزائه يحتفي بشكل طبيعي بكتابات المرأة الخليجية رغم أن ظروفا خاصة تستدعي البعض منهن للكتابة بأسماء مستعارة لكأن جورج صاند تكرر وجودها في الخليج ولكن ليس بتذكير الاسم هنا وإنما بأسماء رمزية في أغلبها أسماء نسائية.

إن ابداع المرأة الخليجية يجعل منها رافدا هاما للابداع النسائي العربي والابداع العربي بشكل عام وعدم بروزها الى الآن الى السطح الثقافي العربي كما يليق بها وبإبداعها خاضع الى النظرة الثقافية العربية في بعض المراكز الثقافية الهامة على أن الخليج ليس به ابداع وكأن عدم معرفتهم بالخارطة الثقافية الخليجية يعني عدم وجودها وبالتالي فإن الاعلام يلعب هنا دورا هاما وأنا أقول ذلك لأني من خلال ما شهدته من مؤتمرات ثقافية حول ابداع المرأة كان يتضح حجم الجهل بالأسماء النسائية الخليجية وعدم معرفتهم بها وكان الحديث دائما يجر الى ردود فعل مصابة بالكثير من الدهشة حين يعرفون أن المرأة الخليجية لا تعيش في خيمة وتربط أمام باب خيمتها جملا! فكيف أن يتضح الأمر بأن هناك أقلاما نسائية ناضجة في مجالات الابداع والصحافة والمشاركة الاجتماعية وأعتقد أن هذه الدهشة ستظل ملازمة لكل الابداع الخليجي المعاصر (مبدعين ومبدعات) إذا رأى هذا الابداع الانتشار الذي يستحقه ولو أن ذلك بدأ يحدث في الآونة الأخيرة فهناك أسماء ابداعية خليجية (نسائية ورجالية) فرضت وجودها على الساحة الثقافية العربية..

ولعل ما ينقص أيضا إبداع المرأة في الخليج هو عدم المتابعة النقدية الرصينة لظواهر وتجليات ابداعها في القصة والشعر والرواية رغم أنه ومن خلال متابعتي للنتاج النسوي العربي فإني أعتقد أن شاعرات وقاصات من الخليج لا يقل مستوى نتاجهن بشيء عن الكتابة النسائية العربية إن لم تتميز أحيانا بنكهة خاصة وبهموم ابداعية أوضح.

هناك أسماء خليجية عديدة في الكتابة الابداعية أصبحت تشكل تراكما كما وكيفية في مجال العطاء الابداعي العربي نسويا رغم عدم انتشارهن عربيا مثل الكاتبات الأخريات في المناطق الأخرى.

إن أسماء تسقط عن نفسها رداء البدايات عديدة، فهناك في البحرين الشاعرة حمدة خميس وفوزية السندي والقاصة منيرة الفاضل وكاتبة هذه الصفحات في القصة والرواية وإيمان أسيري في الشعر وفي الكويت ليلى العثمان وفوزية الشويش وغيرهما وفي السعودية فوزية أبوخالد وخديجة العمري وغيرهما وفي الامارات سلمى مطر ومريم جمعة وميسون صقر وظبية خميس وفي قطر كلثم جبر الى جانب تفتح أسماء أخرى من الجيل الذي يلي هذا الجيل في كل المجالات.

إن نظرة منصفة لما تكتبه المرأة في الخليج يسقط الضوء على خصوصيات كتابتها ويفتح المجال أمام دراسات جادة تتناول ابداعها لتربطها ربطا حقيقيا بالواقع الذي انتج مثل تلك الكتابات ويجعل معرفتنا بالمرأة الخليجية معرفة أعمق كذات وككينونة لايزال أيضا الالتباس يلف وجودها وإبداعها وتحققها الفكري.

رغم أن عمر الحركة الأدبية الحديثة في البحرين قصير بوجه عام وبكل أشكالها الأدبية حيث بدأت في الستينات الا أن طرح الرواية جاء سريعا وهذا نتاج حركة التطور الاجتماعي والاقتصادي التي حصلت وبشكل سريع في العقود الأخيرة . وذلك أن الوضع الاقتصادي عكس نتائجه على الوضع الاجتماعي والثقافي وارتبط بحركة التطور في شموليتها . هذه المتغيرات أدت الى البحث عن نوع فني أكثر اتساعا يشير ويؤرخ لهذه المتغيرات والرواية في محصلتها هي فن رصد حركة الواقع واعادة صياغته.

بالنسبة لي : مرت فترة طويلة دون أن أتمكن من كتابة أي شيء في هذه الفترة كنت أشعر بضغط كبير ، وأفكاري تنمو باتجاه البحث عن

شكل أكثر استيعابا ورحابة عما يرهصني .مرة شعرت بأنني بحاجة للتعبير عن حدث معين، عن شخصيات معينة، عن سمات نفسية لدى بعض الأشخاص ، كنت أريد أن أعبر دفعة واحدة عن جميع هذا القلق. وكانت القصة القصيرة وعاء ضيقا بالنسبة لاتساع الفكرة وعدد الشخوص الذين صاروا يلحون على وجداني ، أعتقد أن هذا سبب جيد للتحول الى الرواية.

وأعتقد أن أمام كاتب الرواية طريقين لابد أن يسلكهما في الابداع الروائي: أولا أن تكون لديه رؤية للصراع الدائر في الحياة وأن يكون له موقف من هذا الصراع. ثانيا أن تكون لديه القدرة الفنية على تجسيد هذه الرؤية في الرواية ورحابة أكبر لنمو الفكرة حيث تمنح الكتب حرية إدارة الصراع ورسم الشخوص والحدث والمؤثر الزمني. إن زمن الحدث نفسه في الرواية أكثر كثافة وكل شخصية في الرواية لها عالمها الخاص وهي بذلك تكثيف لعوالم مختلفة ومن أجل أن ينقل نبض الحياة يجب أن يعبر عن كل شخصية بطريقتها وأفكارها ، وهذا يتطلب منه أن يمسك كل الخيوط بشكل محكم بحيث لا تفلت شخصية وتطغى على شخصية أخرى، أو تطغى فكرة على فكرة أخرى. وعليه يجب أن تكون لدى الكاتب قدرة على تنويع الأسلوب. إن زحمة العوالم المختلفة تخلق صعوبة الرواية. كما أن الرواية تجسيد لفكرة ومعاناة مكثفة يجب أن يوصلها الكاتب. وشخوصها على تعدد ألوانها وأفكارها يجب أن تصب ضمن الرؤية الشاملة لدى الكاتب.

إن العمل الروائي مزج بين الوعي والتلقائية. في روايتي الأولى (الحصار) كنت قد رسمت ذهنيا لوجود بعض الشخوص ولكنها ألغيت أثناء العمل. لم تجد لها مكانا في الحدث. وتوالدت شخصيات أخرى لم أكن قد رسمت وجودها. صار الحدث والصراع يخلق شخوصه ويتحدث على لسانهم. حتى الأسلوب كنت قد تصورته بشكل مختلف. لكن الرواية جاءت تلقائية معتمدة على نفسية شخوصها وسلوكهم بحيث أنني فوجئت بعملي حيث لم أتوقع أن أكتب بهذا الاسلوب عينة . أحيانا أبدأ الفصل بشكل مكثف لغويا وفنيا فاكتشف أنه لا يسير وفق خط الشخصيات لقد صارت الشخوص ترسم نفسها وتتحدث بلسانها هي وليست كما قررت تحميلها . أثناء العمل كنت أشعر بصعوبة الخلق، في الوقت نفسه كنت أشعر بمتعة الكشف لقد غيرت تجربتي الروائية الأولى مسار نظرتي للكتابة. صرت أرصد وأتأمل الناس وحركة الحياة ونبضها اليومي وتعبيرات اللغة والوجوه والشفاه . والحوار بين الناس وبين الحياة ذاتها . كما لو أنهم شخوص وأحداث في رواية أكتبها في اللحظة والتو. لقد اتسعت وتفتحت مداركي للحركة اليومية والتجدد المستمر في الكون والبشر . صرت أراقب حركة الحياة بشكل مقصود أكثر. أراقب تعابير الناس وانفعالاتهم ومشاعرهم وحركتهم، طريقة تعبيرهم عن الغضب والفرح والأماني. إن هذا كله يخلق حصيلة وثروة ترفد العمل الفني . أشعر أحيانا أنني أريد أن أدخل في الحياة بكل اتساعها وكأن الرواية احتواء للكون كله (الحصار صدرت ١٩٨٣).

أسئلة لابد منها:

– هل أصبح لدينا في الخليج رواية نسائية بالمعنى الحديث للرواية؟

– هل رواية المرأة الخليجية قادرة على مضاهاة رواية المرأة العربية أولا ثم رواية المرأة في بقية أجزاء العالم ثانيا؟

– رغم أن الرواية العربية بدأت منذ ما يقارب الـ ١٠٠ عام فهل الرواية التي تكتبها المرأة العربية والخليجية لاتزال تصاغ على هيئة السيرة الذاتية أوما يشبه السيرة الذاتية؟

– هل صحيح أن الخطاب النسائي الروائي يعالج عادة تيمة الجسد أو يدور حوله وفي إطاره؟

– هل صحيح أن المرأة الروائية، ومنها الروائية الخليجية، لا تبني الحدث بقدر ما تراكم العواطف ، ولا تحدد الظاهرة بقدر ما تستوعبها عبر ذاتها بحيث يبدو أن الرواية حين تكتبها عبارة عن إنتشار ذات الروائية في ثنايا السرد والظواهر والشخصيات والمفاهيم.

يقول روبرت مارت:

«إن العصور القديمة لم تنشيء الرواية لأن المرأة كانت مستعبدة. الرواية هي تاريخ المرأة».

ولكن الآن وقد ظهرت الرواية ونشأت في كل العالم فهل تخلصت المرأة من عبوديتها أم أصبحت الرواية بالنسبة للمرأة هي تاريخ سجل العبودية المموهة والمتخذة لأشكال جديدة؟ وقد كتبت المرأة ومنها الخليجية فهل من خصوصية لأدبها وإبداعها الروائي هذا؟ وهل هذه الخصوصية تضيف جديدا الى الأدب العربي، والى سجل المرأة الروائي عالميا؟

إن تجربة المرأة الخليجية تختلف عن تجربة الرجل والرواية الخليجية بدأت بمساهمة الجنسين في ذات التوقيت الزمني تقريبا، ورغم ما يحيط بالمرأة من ظروف خاصة وأحيانا بالغة التعقيد تحتكم لكل المتداخل من المعطيات الاجتماعية والتاريخية

والاقتصادية ، ورغم أن المقارنة لا تقاس بكم ما تنتجه المرأة الروائية بالنسبة للرجل الروائي إلا أن النسبة تكاد تكون مضمحلة في الخليج بين الكم الروائي الذي تنتجه المرأة وذاك الذي ينتجه الرجل.

إن انفلات المرأة الخليجية روائيا هو أحد مستويات الوعي الجديد لديها حتى لو كانت مستويات الكتابة لدى البعض لا ترتقي الى مستوى الكتابة الجيدة أو العميقة أو الكاشفة عن عمق ما يمور في هذا الواقع.

ولكن يبقى أن المرأة الخليجية تجاوزت فيما تبدعه اليوم روائيا مراحل الحضانة الأولى ومراحل النشأة الأولى للرواية العربية وأصبح يوما بعد يوم يزداد وضوح صوتها ووضوح وعيها ومعرفتها بأزمات واقعها الاقليمي والعربي والعالمي ومعرفتها الوجودية والتاريخية حتى لو لم تتمثل بعد كما يجب لدى غالبية الكاتبات في رواية ناضجة يشار إليها بالبنان.

وقد تختلف الكاتبة الخليجية بعض الشيء عن الكاتبة العربية في رؤية ما حولها اختلافا جزئيا وليس كليا من خلال موقعها وموقفها المغايرين ومعايشتها لبعض عناوين التراث من خلال زاوية مغايرة أيضا لزوايا العادات والتقاليد في مجتمعات عربية أخرى . ومن ناحية أخرى أيضا فهي تعيش مجتمعا وخواص وصفات مختلفة. مجتمع تحول الى أن يكون استهلاكيا بالدرجة الأولى وعاشت أغلب دوله حالة نقلة حضارية واقتصادية واجتماعية مفاجئة ولدت ترسانة من التخبطات بين القديم والحديث من زوايا حادة بين العادات والتقاليد المحافظة وبين ما يصاحب آخر قيم الاستهلاك الرأسمالية التي أدت الى صبغة مدنية سريعة ولكنها ظاهرية أو سطحية أكثر مما هي عميقة بحيث تؤدي الى ثورة فكرية تبدو ملائمة لتلك التغيرات أكثر من ملاءمة الأزدواج الحاد والتخبط المنظور لها.

ورغم ذلك فالمرأة الخليجية ككاتبة تختلط خصوصية حركتها بخصوصية واقعها المرتبك بشكله الحاد فإنها تجتمع مع المرأة العربية على الوعي بخصوصية معاناة الوضع النسائي المتفاوت هو الآخر بين مظاهر القمع والكبت والحرية المقننة وفعل الدونية المترسبة عبر العصور. وكذلك فإن مفاهيم الحرية ذاتها باعتبارها موقفا فلسفيا في الوجود تتباين وتتراوح بين كاتبة عربية في منطقة معينة عن كاتبة أخرى في منطقة أخرى رغم تشابه الهواجس الفكرية والوجدانية المشتركة.

إن الواقع هو الذي يشكل الفعل ويشكل نمط التفكير وأسلوب العلاقة والمعايشة فهو واقع مثلما تقول الكاتبة العربية لطيفة الزيات «محكوم بآلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد».

إن أغلب القصص والروايات للكاتبة الخليجية دون تخصيص مغلفة (بعالم البراءة المغلق والنهي عن التجربة والتحذير عن عواقب المعرفة) مثلما تقول رضوى عاشور في إطار وصفها لعالم المرأة العربية روائيا وقصصيا.

والمعرفة عموما هي شرط الكتابة وهي رهينة بالتجربة والعلاقة المتجددة مع الذات ومع الوجود، والمرأة الخليجية عموما قد فتحت الكثير من الأبواب المغلقة أمامها وربما هي أكثر من غيرها من الكاتبات العربيات تحديا للعديد من التابوهات والطقوس التي تحاصر المرأة في المجتمعات العربية إذا قسنا ذلك التحدي بمدى صلابة وفولاذية ما كان عليه الوضع الخليجي حتى عقود قليلة مضت. إن أغلب الكتابات الروائية النسائية في الخليج تعود الى استبطان الماضي والتراث دون القدرة أحيانا وبنفس الدرجة على الولوج لأزماتها العصرية والمعاصرة وبذات القوة والوضوح. وهي عموما سمة مرافقة للكتابة العربية لدى الجنسين.. الحديث عن المعاصر من خلال الاسقاط على الماضي أو التماهي معه وسبر أغواره العميقة وجذوره الممتدة لكأننا بالفعل في زمن دائري يكرر ذاته حتى يكاد المعاصر يشبه التاريخي في جوهره وإن اختلف في مظهره وديكوره الخارجي.

ورغم ذلك فإن هاجس الخروج من إطار الحيز الضيق الى الاطار المفتوح هو هاجس أغلب الروائيات العربيات وأيضا الخليجيات. عموما لا يوجد أي فرق بين الرجل والمرأة في الوعي بالزمن والتاريخ ، ولا في الحيرة أمام حقيقة الموت كحقيقة كبرى ولا في التساؤل حول مصير الانسان ولا في العقيدة الدينية بمختلف أبعادها. وهذه الظواهر كلها تمثل الدوافع العميقة للتعبير في إطار السرد الروائي القادر على اصطياد الزمن والحدث والمكان. ولكن ذلك كله لا ينفي بالطبع القيود التي تحول دون ازدهار القدرات الابداعية للنساء وسيطرة النظرة الطبقية الذكورية أو الأبوية على ابداع المرأة في المجالات الثقافية المختلفة وتحكم قلة من النقاد الرجال في تقييم انتاج المبدعات بمقاييس عاجزة عن فهم الأفكار والظواهر الجديدة التي تناولتها المبدعات المتميزات في ابداعاتهن والتي هي بالضرورة تعبير عن معاناة الواقعية وسعيها الى تغيير الأوضاع.

علي محمد زيد في كتابه

تيارات معتزلة اليمن في القرن السادس الهجري

عبدالباري طاهر*

هذا الكتاب جزء من رسالة دكتوراه دولة تقدم بها الباحث الى جامعة السوربون في باريس عام ١٩٨٦. يقع الكتاب في ٣٥٢ صفحة من القطع المتوسط، وصدر عن المركز الفرنسي للدراسات اليمنية. يتقدم الكتاب إهداء من المؤلف للدكتور حسن محمد مكي، المتفائل حتى في اللحظات الحزينة كإهداء زيد. والدكتور حسن مكي أشهر من أن يعرف. يشتمل الكتاب على مقدمة من الناشر، بقلم فرنك مرميه، مدير المركز الفرنسي، هي بمثابة تعريف عام بالكتاب، من حيث هو جهد أكاديمي علمي لم يكن مقدما للجامعة فحسب، وإنما هو دراسة جديدة مختلفة. وهو تكملة وامتداد لكتاب سابق للمؤلف بعنوان (معتزلة اليمن - دولة الهادي وفكره)، يتناول علاقة الزيدية بالمعتزلة في ظل حكم الامام الهادي، مؤسس أول دولة زيدية في اليمن.

ويقارن كاتب المقدمة بين مصير فرقة المطرفية التي يدرسها زيد في الكتاب موضوع هذه القراءة وبين قلعة (مونسيجور) في جنوب فرنسا التي كانت هي الأخرى معقل فرقة (الكاتار). فقد تعرضت معاقل المطرفية وهجرها للحرب والخراب، وبالأخص معقلهم الأخير (وقش) في منطقة بني مطر، الى الجنوب الغربي من صنعاء، وهو ما دفع المقدم للمقارنة بين وقش وقلعة (مونسيجور). ويرى أن الفرق الوحيد بين المصيرين أن سكان (مونسيجور) قد ذبحوا عن آخرهم بينما هرب سكان وقش قبل وصول الامام عبدالله بن حمزة عام ٦١٢هجرية (١٢١٦م) إليها ليتولى تدميرها، منهيا بذلك آخر معقل من معاقل المطرفية.

والكتاب هو الجزء الثاني من الموسوعة الفكرية عن فكر الاعتزال في اليمن، ابتداء من لحظة دخول المدرسة المعتزلية عند الهادي ويحيى بن الحسين (معتزلة اليمن - دولة الهادي وفكره)، منذ أواخر القرن الثالث الهجري، و(تيارات معتزلة اليمن في القرن السادس الهجري) هو تواصل في الطريق المنهجي نفسه. وهو مكرس لبحث المطرفية كأخطر وأهم انشقاق فكري وعقيدي في مدرسة الاعتزال اليمنية. وهي حركة فكرية ذات جذور تنويرية دأبت على نشر الفكر الزيدي في أوساط القبائل والمزارعين، وعدت ذلك رسالتها في الحياة. فقد نشرت التعليم في أوساط شعبية لم تكن تاريخيا من الأسر والبيوت التي تهتم بالتحصيل العلمي. وكان رجالها، كما يشير المؤلف، في الغاية من الاجتهاد في الدرس، والمثابرة في طلب المعرفة، وفي العبادة والزهد ومجاهدة النفس. ولاشك أن تقديم مثل هذا الأنموذج في إشاعة المعرفة والعلم، وفي صرامة الالتزام مسلكا وعملا، لابد أن يتصادم مع منهج ومسلك الامامة التي تستند الى احتكار العرفان، والاتكاء على الوراثة، وشرف النسب، وحق التسيد ابتداء، في حين رأت المطرفية أن الشرف والفضيلة مرتبطان بالعلم والعمل، والتمسك بنشر ظلال العدالة فوق الغلبة الموروثة من قانون الغاب. وهذا ما يعتبره المؤلف إضافة يمنية الى الفكر العربي الاسلامي. فقد بشرت بالمساواة بين الناس. فلا يشرف أحد أيا كان إلا بعمله وجده وتحصيله وحرمت اغتصاب أرزاق الناس. وشددت على تنزيه الباري عن فعل القبائح.

وقد جوبهت بحملة تكفير شعواء، وحملات ابادة لا سابق لها في التاريخ اليمني، ويرى المؤلف أن أهم أفكار المطرفية قد أكدها العلم الحديث وأصبحت من المسلمات البديهية، مثل القول أن الأمطار ليست سوى أبخرة البحار والأنهار تحملها الرياح، والقول إن البرد قطرات ماء تجمدت في الهواء، ونظرية الأبخرة نجدها بصورة عامة في الفكر المعتزلي، ولها جذور في الفكر العربي، يقول ذؤيب:

شربن بماء البحر ثم ترفعت
متى لجج خضر لهن نئيج

والأهم، كما يشير المؤلف أن المطرفية قد احتفت بالأسباب والسببية، ووصلت الى بعض الاستنتاجات المبتكرة غير المسبوقة من خلال انسجام منهجي مع أفكار أكثر تيارات المعتزلة عقلانية،

* كاتب من اليمن.

ووصلت بها أحيانا الى نهايات عقلانية غير مسبوقة. ولا ينبغي النظر اليوم في عصر العلوم باستهانة الى ما تمثله مثل تلك الآراء المطرفية في القرنين الخامس والسادس الهجريين، خصوصا في بيئة مغلقة كاليمن، بعيدة عن مراكز الصراع الفكري والتطورات الحضارية في العراق والشام ومصر. ومهما يكن، فقد دفعت المطرفية ثمنا لمغامراتها الفكرية ، وشجاعتها العقائدية ، وايمانها بأهمية العمل واحترام المبدأ، ويرسم المؤلف لوحة زاهية لنشأة المطرفية وبذور أفكارها الأولى، مرورا بازدهارها وانتشارها في الحزام الأخضر من اليمن ، إن صحت التسمية، في غرب صنعاء (وقش — بني مطر، ومن حول صنعاء : بيت بوس وسنع وبيت حنبص ثم جنب في آنس). ويتناول المؤلف بذكاء ومسؤولية عملية ومنهجية تطورالحركة الانقسامية في الفكر الزيدي، وصولا الى محنتها الكبرى على يد الامام عبدالله بن حمزة. وهو الامام الذي اشتهر بتعصبه ونهجه التكفيري. وقبل ذلك صراعاتها الفكرية مع الامام أحمد بن سليمان شقيق العلامة نشوان الحميري من الأم. والامام أحمد بن سليمان معروف أيضا بتعصبه ورغبته في التنكيل بالخصوم، وهدم الديار ، وردم الآبار، واجتثاث الحياة بقلع الأشجار والأحجار. ويشير المؤلف الى أن أحمد بن سليمان كان مهووسا بتخريب بيوت من يهاجمهم بينما تعمد القبائل كدأبها الى النهب، فقال له الجنبيون (الناس يريدون يحلبون وأنت تريد تذبح) فكان رجال القبائل المحاربون مع يصالحون من يدفع ويمتنعون عن القتال، فعاد من دون طائل(ص٥٩).

ويقف المؤلف بذهنية العارف أمام محنة المطرفية التي هي محنة الفكر والتفكير في كل زمان ومكان ، ليدرس عمق المأساة بين من يعتمد العلم والمعرفة كقيمة أساسية للشرف والفضل ومن يستل سيوف العصبية والقبائلية وخناجرها، ويستنجد بعصور الغابة ووحشيتها ليأتي عل الحرث والنسل، ويسكت الحياة ، ويقضي على لغة العقل والحوار والتفتح والتسامح. ولعمري، تلكم رزية مجتمعنا منذ ما قبل المطرفية وحتى يوم الناس هذا. وقد شهدنا فصولا من محنة لسان اليمن الحسن الهمداني الذي عزر به ليودع في السجن. أما محنة المطرفية فهي الابادة الجماعية لفرقة بكاملها لم تشهر السلاح، وإنما قالت كلمة حق أمام حاكم جائر وهمجي، ومرورا بحركة الأحرار اليمنيين وقبلها دعوات الاصلاح وما تعرض له المصلحون المجددون أمثال ابن الوزير، وابن الأمير، والشوكاني، والمقبلي، ولاتزال الصرخات الناعقة قادرة على اباحة الدم، وهدم المنازل، وإثارة الحروب والفتن، وتأجيج الصراعات ، وبعث حروب داحس والغبراء، ومازال محنة المطرفية حية تسعى. وهو ما دعا المفكر اليمني والكاتب الجاد لأن يدعو لاعادة الاعتبار للمطرفية، لرجالها الذين ذبحوا، ولنسائها وأطفالها الذين استعبدوا ، ولهجرها والتي فرض عليها السكوت عن تلاوة القرآن، ولأقلامها التي كسرت، ولمحابرها التي سفح مدادها وجفت، ولفكرها الذي يعد أعمق حركة فكرية شهدتها اليمن حتى العصر الحديث وقد تعرض للمحو والابادة (ص ١١).

ويأتي الباحث على رسم خارطة لمؤلفه القيم. فبعد عهد الامام الهادي والقرن الذي شهد حركتها وازدهارها وابادتها، يخصص فصلا لتناول الامام المتوكل أحمد بن سليمان ،. أول امام اختلف معها ، وفصل آخر لتناول المؤرخ واللغوي والقاضي والمتكلم نشوان بن سعيد الحميري، أهم أعلام ذلك القرن ، ويتناول من اشتغل بمقارعة المطرفية فكريا وأسس مذهبا فكريا سماه «المخترعة» لمواجهة فكرها، وهو القاضي جعفر بن عبدالسلام، والعلاقة بينها وبين الامام عبدالله بن حمزة الذي لم يكتف بالمواجهة الفكرية لها، بل عمد الى الابادة الفكرية والجسدية، ليؤسس منهجا استبداديا في مواجهة الجديد والمختلف لم تمح آثاره بعد، فيما خصص الجزء الثاني لعلم الكلام — لمعتقدات المطرفية من واقع مؤلفات رجالها، لا من واقع ما نقل عنهم خصومهم على سبيل «الالزام» وتقويلهم ما لم يقولوا. كما خصص فصلا لتناول عينة من أفكارهم بعد أن مرت على مصفاة خصومهم لتعرض كما يحلو لهؤلاء الخصوم أن

يفسروها.ويعتبر المؤلف جعفر بن عبدالسلام رأس خصومهم، ومن مهد لمحنتهم بمؤلفاته وحملاته وتحريضاته المتنوعة. والغريب أن هذا الخصم اللدود كان داعية اسماعيلية ثم تحول الى الاعتزال ليكون خنجرا في خاصرة هذه الفرقة (غير الناجية) من حملاته، ومن تكفير عبدالله بن حمزة واستباحته لهم وتشريدهم وإبادتهم ، وتخريب هجرهم. ويشير المؤلف الى «أن أهم ملمح يمكن الاشارة إليه من حيث علاقته بالجدل الفكري في الماضي كما في الحاضر، هو خلو جدل المطرفية معها مما عرف في التراث الاسلامي بحمل المخالف على السلامة، مما جعل أولئك الخصوم يغلقون باب الجدل من خلال الجدل نفسه، بتحويله الى حكم إدانة وليس محاولة إقناع وبحث عن الحقيقة. وهذا طريق لا يؤدي ضرورة إلا الى فتح باب العنف والقسوة، واستباحة الدم والمال والعرض. أي ابطال أية وظيفة للشريعة بحجج شرعية. وحينها تصبح الامامة والدولة زائدة عن الحاجة مادامت وظيفتها الشرعية قد انتفت». ويرى أن المسؤولية التاريخية والاخلاقية تقع على عاتق أولئك الذين أبادوا المطرفية أو يوشكون أن يعيدوا انتاج ذلك التراث الدامي كلما وصل المأزق التاريخي الى ذروة احتدامه. فالجميع مسؤول بنسب قد تنقص أو تزيد. كما يرى — ومعه كل الحق — أن إنصاف المطرفية لا يكون إلا بالاقلاع عن إعادة انتاج ذلك التراث الاستبدادي من خلال ذبح كل مطرفية مماثلة أو محتملة، في الحاضر والمستقبل، والاقلاع عن اغلاق باب الحوار والتعايش الضروري بين فئات المجتمع، والاقلاع عن اصدار الأحكام على الآخر استنادا الى تقدير لمواقفه ومعتقداته لا يراعي حقيقة ما يؤمن به، وعن المبالغة في توظيف العنف والغلبة وما يؤدي اليه من استباحة للحقوق والحريات وحرمان الخصم من أي حق، وعن النظر الى الخلاف معه باعتباره علاقة تضاد مستحيل لا تحل الا بسحقه التام جسديا ومعنويا بايجاز، «الامتناع عن رفع قوة الغلبة فوق الحق» (ص١٣).

ويخلص الى أن عدم حسم مثل هذه القضايا يجعل المجتمع مشدودا الى الماضي الاستبدادي، وعاجزا عن مواجهة تحديات المستقبل، في منقلب قرن ومطلع قرن آخر يفرض على الجميع التعامل مع تحولات عاصفة في كل المجالات، من الفكر الى المجتمع، ومن السياسة الى العلوم والتكنولوجيا. ويرى أن الفرز يزداد عالميا بين من يملكون المعرفة ويجددون معارفهم بسرعات مذهلة ويطبقونها على مجتمعاتهم وعلى أنظمة الانتاج فيها، ومن لا يزالون متمترسين داخل عشائرهم و«حصونهم المحاصرة». وهي حصون يقتحمونها أمام الجميع من كل جهات الكرة الأرضية ومن خارجها، ويغلقونها في وجه إخوتهم وأبناء عمومتهم، في عالم لم يعد فيه مكان للأبراج المقفلة المعزولة التي تتصرف وكأن أوهامها عن الحاضر والمستقبل «حقيقة الحقائق».

والمفارقة المرعبة أن اضطهاد فرقة بكاملها وتشريدها وابادتها قد مر «بسلام» ولم يجد صدى في التاريخ العربي الاسلامي، لا لشيء إلا لأن الواقعة «الكارثة» قد حدثت في «جزر واق الواق» بينما خلدت مأساة ابن حنبل وهي امتحان لفرد أو أفراد قلائل. وتحول الحلاج الى رمز للفادي والظليم، وخلد السهروردي وغيلان الدمشقي وابن السكيت. لكن مجزرة المطرفية الشبيهة بما يجري اليوم في أماكن كثيرة ، مرت ولم تجد الصدى الكافي في التاريخ العربي. لكأن اليمن جزيرة معزولة عن كل ما حولها. بل هي «واق الواق» الأسطورية كما سماها أبو الأحرار محمد محمود الزبيري . ما أقصده أن الادانة القاطعة لوأد الفكر، ومحاربة التفكير، والاستناد الى قوانين الغاب، وايجاد المبررات لانتاج العنف وأدواته ، هو مأزقنا جميعا. وما لم يجر التصدي لهذا الإرث الوبيل فستظل ماكينة العنف والارهاب دائرة، ولن ينجو منها أحد . ولتكن لنا عبرة بما يجري من حولنا. والمطرفية كفرقة، بمقدار ما هي دليل عافية وقوة في العقل والمجتمع اليمني القادر على الاضافة والابداع والتجديد، بمقدار ما هي شاهد المأساة والكارثة في مجتمع ضليع في الأمية، ومغلق أمام رياح التجديد والاجتهاد والتجاوز. وتكون الغلبة فيه للقوة العمياء الغاشمة. فقد لقي كل مجدديه ومفكريه القمع والاضطهاد والالغاء، ابتداء بالهمداني، مرورا بالمطرفية ونشوان الحميري، فالمجدد الكبير محمد بن ابراهيم الوزير، ولا يزال الحبل على الجرار.

باب هنا ... ونافذة هناك

يفسحان دار الأدب العربي

في مجلة بانيبال التي تحتفل بدخولها العام الثاني بتحول اصدارها الى فصول الربيع، والصيف، والخريف والشتاء، واضافة ١٦ صفحة ، يأتي العدد الجديد كما تقول الناشرة والمحررة مارجريت أوبانك (مع باقة هائلة من الطاقات التي تتميز بالتنوع والاصالة ،، محاولة أن تفتح بابا هنا أو نافذة هناك داخل بيت الأدب العربي ككل).

ويبدأ العدد الربيعي بمحور عن محمود درويش، الذي تعده أوبانك الشاعر العربي الأكثر ترجمة الى الانجليزية، وفي هذا المحور ترجمات لأربعة من الشعراء والكتاب لقصائد من مجموعته الأخيرة: سرير الغريبة، الذي صدر في مطلع هذا العام.

ونقرأ في النصوص ترجمة لمقتطفات لروائيين، وهما رغم مكانتهما الرفيعة في العالم العربي، وربما في لغات أخرى، مازالا مجهولين نسبيا على ساحة اللغة الانجليزية، مثل الروائي المصري ألبير قصيري، الذي يعيش في باريس لأكثر من ٥٠ عاما، والروائي اللبناني يوسف حبشي الأشقر. مع ملاحظات خاصة من مترجمي المقتطفات جيمس كركب، وعدنان حيدر.

وتنوه المجلة بالحديث الذي ستنشره في عددها القادم بين صموئيل شمعون (المشارك بتحرير المجلة وهو كاتب وسينمائي من العراق) والكاتب محمد شكري والذي أجراه الأول خلال زيارته الأخيرة للمغرب، وتجدها المحررة فرصة للتنديد بما أقدمت عليه إدارة الجامعة الأمريكية بالقاهرة من إلغاء رواية شكري (الخبز الحافي)، من برنامج التدريس رضوخا لبعض الطلاب وآبائهم، ممن اعترضوا على المحتوى (البورنوجرافي) للكتاب الذي كانت د. سامية محرز أستاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة تقوم بتدريسه - ومن المخجل - تقول أوبانك - أن هيئات هذه الجامعة الأمريكية لا يمكنها أن تكفل الحرية الفكرية تجاه وطأة العوام والعقول ذات الأفق الضيق. وليطال قرار السحب من أرفف المكتبة بعد ذلك رواية : تلك الرائحة (صنع الله ابراهيم)، ومشهد من بعيد (أليفة رفعت)، بل وتفكر الجامعة برفع رواية الطيب صالح الشهيرة: موسم الهجرة الى الشمال من قائمة قراءات هذا الفصل الأكاديمي أيضا.

في نفس العدد يقول ألبير قصيري في إشارة تبدو ملائمة لما جرى لرواية شكري وسواه «من سوء الحظ في بلادنا العربية أن الروايات تعامل كما لو كانت وثائق ، بينما المؤلف بطبيعة الحال، يعالجها بالخيال. يجب ألا يطال مقص الرقيب الرواية، ولو حتى لسطر واحد».

ومن الأسماء الشعرية التي نطالعها في بانيبال ربيع ٩٩ : وديع سعادة، مرام المصري، محمد الحارثي، عبدالعزيز جاسم، هاتف الجنابي، باسم المرعبي. وتحاور المجلة الروائي والكاتب المسرحي الليبي أحمد فقيه الذي يقول اجابة عن سؤال حول توفيقه بين ابداعه وشغله لعدد من الوظائف (مجتمعاتنا لا تشبه المجتمعات المتقدمة، فربما يسخر الناس في العالم العربي من عدم امتهان عمل ما بجانب كوننا نشتغل بالكتابة. بينما في أوروبا لا ينشغل المبدع بغير تدوين نصوصه). أما الفصول الروائية والقصصية المترجمة فبينها نصوص لرشيد بوجدرة وحسن داود، وحسين الموزاني ، وايمان يونس.

في قسم المراجعات النقدية الذي شهد رحابة أكبر يكتب ستيفان فايدنر عن التراث الأدبي العربي ، وتكتب سوزانا طربوش عن تعليم طه حسين بينما يتناول بسام فرنجية كتاب عيسى بلاطة: عائد الى القدس، عدا مساهمات سمير اليوسف وبيتر كلارك وغيرهما وتزين الأغلفة لوحات واسكتشات الرسام مروان الذي ولد في دمشق في العام ١٩٣٤ ثم درس الفن بسوريا وألمانيا حتى استقر به المقام في برلين منذ العام ١٩٦٣، كأستاذ بأكاديمية الفنون التي انضم اليها كعضو منذ ١٩٩٤. فيما تصافح العيون رسوم فيصل لعيبي العازفة على أجواء الحروفية العربية مصاحبة لبعض النصوص في متن المجلة.

[ألف. ألف]



٣٠٠ مشروع بحثي قدمته كلياتها

جامعة السلطان قابوس في القرن القادم

تمثل جامعة السلطان قابوس منارة علم ومعرفة. فهي المكان الفاعل والنشط أكاديميا ونظريا لتحقيق طموح الدارسين والباحثين ومن أجل هذا ولتحقيق هذا الطموح تتمثل أهداف الجامعة في :١ - اعداد جيل من العمانيين المؤهلين الواعين بتراث أمتهم الاسلامي والحضاري. ٢ - اعداد الشباب العماني أكاديميا وغرس الاعتماد على الذات في نفوسهم وتنمية الاستعداد الدائم لديهم لخدمة وطنهم. ٣ - الحفاظ على هوية المجتمع العماني وصون قيمه الأخلاقية والاجتماعية. ٤ - تشجيع البحث العلمي. ٥ - القيام بدور مباشر وفاعل في إنجاز خطط التطوير الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع العماني. ٦ - تبادل الخبرات وتأسيس روابط ثقافية واكاديمية وثيقة مع الجامعات العربية والدولية وكذلك المؤسسات التعليمية بالدول الأخرى.

وبحكم العلاقة التبادلية النشطة بين ما تقوم به الجامعة وبين حركة دورة الحياة في المجتمع ولتلبية وتقوية هذه العلاقة التي هي دوما متصلة ومترابطة. نظمت الجامعة ندوة تحت عنوان: «استعدادات جامعة السلطان قابوس لدخول القرن الحادي والعشرين ودورها في تحقيق الرؤية المستقبلية للاقتصاد العماني»ففي بداية الندوة التي عقدت فعالياتها يوم السبت ٢٤ ابريل الماضي بفندق قصر البستان بحضور جمع غفير من دارسين وباحثين ومهتمين. تحدث معالي أحمد بن عبدالنبي مكي وزير الاقتصاد الوطني نائب رئيس مجلس الشؤون المالية وموارد الطاقة عن اعداد برنامج تدريبي على مستوى دبلوم في مجال الحاسب ونظمه يستوعب ١٠٠ موظف عماني وسيتم اختيارهم من القطاعات المختلفة في السلطنة وذلك بجامعة السلطان قابوس في إطار التعاون الوثيق بين وزارتي الاقتصاد الوطني والجامعة .

كما ألقى معالي مقبول بن علي بن سلطان وزير التجارة والصناعة كلمة ترحيبية أشار فيها الى دور الجامعة في تزويد المجتمع بالكفاءات واجراء البحوث وربطها باحتياجات المجتمع. كما أن الجامعة الى جانب دورها الأكاديمي تشهد احتضان المؤتمرات والندوات المحلية والاقليمية والعالمية.

وألقى سعادة سالم بن اسماعيل السويد نائب رئيس جامعة السلطان قابوس كلمة حول استعدادات جامعة السلطان قابوس لدخول القرن الحادي والعشرين موضحا إن للجامعة دورا اقتصاديا تقوم به ودورا اجتماعيا هاما تشغله اضافة لدورها التربوي والتعليمي. كما ان امكانات الجامعة وقدراتها في مجالات الدراسات والاستشارات والتحليل والبحث متاحة اليوم للقطاعين العام والخاص، حيث إن مجموع مشاركات الكليات والمراكز التابعة للجامعة، في الاجتماعات والندوات، والمؤتمرات المحلية والدولية ، للعام الجامعي ١٩٩٨/٩٧ بلغت ٦١٢ مشاركة وتعدى عدد المشاريع البحثية التي تنفذ بالاشتراك مع جهات محلية ودولية ٣٠٠ مشروع بينما بلغ عدد التقارير والدراسات المقدمة الى جهات محلية ودولية ١٥٨ دراسة وتقريرا، كما يقدر عدد الأوراق العلمية المنشورة من خلال المجلات العلمية والمؤتمرات حوالي ٦٢٤ ورقة علمية.

لقد نجحت الجامعة في استقطاب وتنفيذ العديد من المشاريع والاتفاقيات البحثية مع القطاعين العام والخاص بالسلطنة، وعدد من الجهات الدولية الأخرى، وبلغ مجموع قيمة تعاقداتها مع المؤسسات الحكومية والخاصة للبحث العلمي خلال هذه الآونة فقط قرابة ثلاثة ملايين ريال عماني.

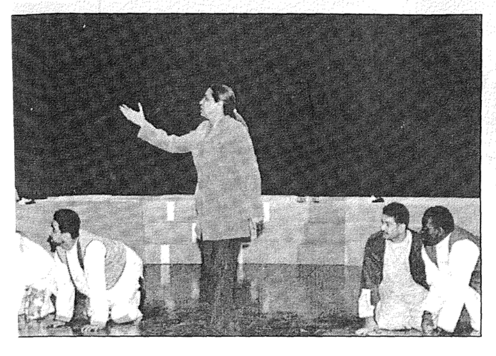
وفيما يتعلق بالدراسات فقد تم اعداد مجموعة من برامج شهادة الماجستير بلغ عدد الملتحقين بها ١٠١ طالب وطالبة ، كما تم تخريج ٥٧ طالبا وطالبة منوها الى أن جامعة السلطان قابوس أكدت دوما حرصها على تقوية أواصر التعاون مع القطاعين العام والخاص. وهناك لجان اتصال دائمة بينها وبين هذه المؤسسات تعمل على التنسيق المستمر في مجالات البحث العلمي وتطوير البرامج الأكاديمية وتقديم الاستشارات العلمية. وعلى ضوء النتائج الايجابية التي حققها هذا النمط من التعاون فإننا نعمل على أن يكون له شأن أكبر في صياغة المقررات والبرامج والأنشطة الجامعية مستقبلا، ومن بين ما تعتزم إدارة الجامعة عمله عقد اجتماع بين ممثلي كل كلية من كليات الجامعة والقطاع الخاص مرة كل فصل دراسي.

كما سيكون هناك مكتب للتوجيه الوظيفي سيباشر عمله خلال هذه الآونة ، وسيكون من بين مهامه تقديم الخدمات لطلاب الجامعة وقطاعات الأعمال ، ومساعدة طلاب السنة الأخيرة على التعرف على فرص العمل، وارشاد الطلاب والخريجين للحصول على الوظيفة الملائمة.

وفي ختام الندوة ألقى البروفيسور فنست ماكبرتي مساعد نائب رئيس جامعة السلطان قابوس للشؤون الاكاديمية كلمة حول دور الجامعة كأحد المحاور المركزية لتحقيق أهداف التعمين المشروعة على مختلف المستويات المهارية أولا .. ثم لجهة تنمية وإدامة قاعدة بحثية نشطة لدعم الصناعات الوطنية وتشجيع أشكال الاستثمار الداخلي ثانيا.

وأوضح بأن الكثير من اسهامات جامعة السلطان قابوس يمكن تحقيقها من خلال شراكة حيوية قوية فيما بين الجامعة والحكومة والقطاع الخاص.

من ١٠ الى ١٧ مايو الماضي أقيم في سلطنة عمان المهرجان المسرحي السادس للفرق الأهلية لمجلس التعاون لدول الخليج العربية. هذا المهرجان المسرحي يقام كل سنتين في احدى دول المجلس . وهو ظاهرة مهمة لتطوير العمل المسرحي والرقي به وكذلك لتبادل الآراء والافكار والاستفادة من الخبرات العربية والعالمية كون المسرح أبا الفنون.



مسقط استضافت المهرجان السادس للفرق الأهلية لمجلس التعاون الخليجي

فالأيام التي انعقدت فيها عروضه ونقاشاته وحلقاته الدراسية والتطبيقية مهمة من نواح أربع:

الأولى : مشاركة خليجية / عربية وبحضور بعض المهتمين بالمسرح من أوروبا. وهذا ما أثرى بشكل فاعل أيامه ولياليه .

ومن ناحية ثانية فإن انتظام هذه المشاركة للفرق الأهلية المسرحية والتقاء هذا الجمع الغفير (كل من له علاقة بالمسرح) ذاتها مكسب للمسرح في دول مجلس التعاون.

وثالثا : تقييم العروض وكذلك تقييم التجربة المسرحية وتشجيع التنافس والتحفيز نحو استمرارية العمل المسرحي والمصارحة والمحبة الحقيقية والصادقة نحو ابراز الدور المهم لما للمسرح من أهمية لا يمكن تناسيها كونه «حياة في حياة».

رابعا : تكريم المشتغلين بالحقل المسرحي (جميع من ساهم بالنهوض بالمسرح كتابة واخراجا وتقنية).

إذن بافتتاح معالي عبدالعزيز بن محمد الرواس وزير الاعلام لانطلاقة أيامه وباختتامها تحت رعاية سمو السيد فيصل بن علي آل سعيد وزير التراث القومي والثقافة. شهدت تلك الأيام نشاطا مسرحيا توزع على مستويين : الأول : عروض مسرحية بمعنى ما وجود فعل مسرحي ، حي وواقعي.

والثاني: معرفي ـــ تنظيري . هو الآخر انقسم الى قسمين. ندوات فكرية : شارك فيها باحثون ومختصون في المسرح جاءت عناوينها حول مفاهيم عامة رغم أنها أساسية لا غنى لمسرح دونها مثل : تقنيات التجريب والمنهج والنص ومختبرات المسرح والتجربة والمنهج.

الأهم فيما دار حول برنامج الندوة هو باعتقادي الشهادات والتجارب التي تحدث عنها عدد من الباحثين والدارسين والمهتمين بالمسرح حيث كانت بالفعل أكثر واقعية وحميمية وهي بالفعل التي استقطبت اهتمام الحضور كونها تتحدث عن تجربة شخصية وعن عمل جرب وعن مسرحية تحرك شخوصها بلحمهم ودمهم على المسرح.

المستوى الثاني : الندوات التطبيقية، أقيمت هذه الندوات بعد العروض المسرحية الستة لدول مجلس التعاون وهي كالتالي : عرج السواحل قدمتها فرقة مسرح الشباب القومي في دبي (الامارات) للمخرج : أحمد الانصاري وتأليف : سالم الحتاوي، ويوم من زماننا : قدمتها فرقة مسرح أوال البحرينية للمخرج: عبدالله سويد وللمؤلف المسرحي الراحل: سعدالله ونوس.وموت المغني فرج: قدمتها فرقة جمعية الثقافة والفنون بالاحساء : السعودية. للمخرج: عبدالرحيم الغوينم. وللمؤلف : عبدالعزيز السماعيل. وعائد من الزمن الآتي: قدمتها فرقة مسرح «فنانو مجان» . للمخرج والمؤلف : عبدالكريم جواد. وغناوي الشمالي : قدمتها فرقة الدوحة المسرحية. للمخرج والمؤلف: عبدالرحمن المناعي. واووه يا مال . قدمتها فرقة المسرح الكويتي للمخرج : وحيد عبدالصمد. للمؤلف : سالم الفقعان .

رغم أهمية هذه الندوات التطبيقية كونها تأتي مباشرة بعد تلك العروض المذكورة فإن معظمها لم تلامس فعليا

العروض المسرحية بشكل مؤثر وبعين الناقد الايجابي.

وقد حصلت مسرحية «عرج السواحل» على أفضل نص مسرحي . و«غناوي الشمالي» على أفضل عرض متكامل و«يوم من زماننا» على أفضل سينوغرافيا. وحصلت فخرية خميس من عُمان على أفضل ممثلة وعبدالكريم جواد من عُمان على أفضل مخرج وغادة الفيحاني من البحرين على أفضل ممثلة دور ثان وحصل على أفضل ممثل دور ثان كل من :

موسى البقيشي ـ الامارات . سعيد صالح ـ البحرين. خالد الوهيبي ـ عُمان.

كما تم تكريم عدد من الفنانين والمهتمين بالمسرح وهم : محمد بن الياس البلوشي ـ عُمان . مريم سلطان ـ الامارات . محمد المنصور ـ الكويت. ابراهيم الصلال ـ الكويت. فؤاد الشطي ـ الكويت. حسن ابراهيم حسن ـ قطر. سالم الفقعان ـ الكويت . عصام خوقير ـ السعودية. عبدالعزيز مندي ـ البحرين.

الشيء الذي لا يمكن اغفاله يتمثل في شيئين أنهي بهما حديثي. يتمثل الأول وهو الأهم : المسرح (أين) ربما هذا سؤال استفساري لا أعرف اجابته. لكن الذي يمكن معرفته : ضرورة مناقشة المسرح في دول المجلس من زوايا عدة حتى لا تصبح هذه التظاهرة لقاء وتجمعا يدور حول المسرح مع غياب وجود المسرح فعليا.

ثانيا : ضرورة تفعيل دور مثل هذه التظاهرة والرقي بها الى ما يسير بها بعيدا عن المحاباة والمجاملة لتطوير المسرح في دول مجلس التعاون.

[ط . م]

بانوراما خالد أشرف «العمانية»

١١ شهادة توثيق للطبيعة

عدد محدود من اللوحات لكن الفضاءات التي زرعتها على أرجاء قاعة مجمع الحارثي أكثر انفتاحا على الكثير من ملامح الطبيعة العمانية ، الفنان والمصور خالد أشرف أراد فقط أن تكون احدى عشرة لوحة فقط في معرضه الشخصي وله في ذلك فلسفته المعتمدة على البياض اللازم المحيط بكل لوحة والذي يعطي اللوحة وقتا أكثر للقراءة والاقتراب من لغة المكان التي أراد خالد أشرف شفافة وحالمة عنوانها الطبيعة وسطورها كل الزوايا التي نقلت المنظر المراد من احساسه المجرد والجامد الى آخر مليء بالحركة حيث يرسم الفن روحه الخاصة فتتحول اللوحة الى كائن مثير للدهشة والاعجاب.

في اللوحات الاحدى عشرة صور الطبيعة العمانية من خلال مقاسات موحدة وكانت ١٠٠×٤٠ سم استقبلت راعي الحفل المفتش العام للشرطة والجمارك وبقية الحضور .. استقبلتهم لوحة لمشهد الغروب الذي اختلف عن مثيله بأنه استنطق المكان برؤيته الخاصة حيث جاءت الشمس كشمعة تضيء مساء البحر بينما يزحف البشر على الرمال التي أخذت ظلال الليل المتدرجة ومن هذه اللوحة تستمر قراءة خالد أشرف للطبيعة ، فهناك لوحة عليها أبجديات الطبيعة من خضرة وشلالات ماء ترسم البياض ياسمينا يعطي اللوحة حياتها.

في لوحة أخرى تتسلق الألوان في ملابس الذين ينشدون أهازيجهم الشعبية حتى يخيل للناظر أن أصوات الطبول تصل الى الآذان وكذلك الأبواق والخناجر، ومن لعبة الصوت والألوان الى الصحراء حيث العفوية تسبق المدنية، فالبشر يعيشون امتداد صحرائهم .. يسكنونها كما هي الا ما يتقون به حرارة الشمس ، هم وحدهم من يغازلون القمر في الليالي المضيئة دون منغصات المدينة.

وتتوالى اللوحات ومعها تتوالى حالات الدهشة من الولادات المتعددة للطبيعة التي عشقها خالد أشرف فجاءت لوحاته تمازجا رائعا بين حرفية العدسة وامكانيات الطبيعة التي دائما ما تحتاج الى قراءات دقيقة وعميقة توضح سحر المكان ودهشته وألقه الدائم.

(انظر صورة الغلاف الداخلي الأخير)

[م . ر]

رواية «الطواف حيث الجمر» لبدرية الشحي

الطيران بلا توقف نحو المجهول

يحيى سلام المنذري *

ظننت أن موضوع الكتابة لدى بدرية الشحي مجرد هاجس تلاشى مع مرور الأيام، بعد أن نشرت الكثير من القصص القصيرة في الصحف والمجلات المحلية قبل عشرة أعوام تقريبا .. ولكنها كسرت صمتها - ربما كان صمتا للمراجعة والتأمل - لتعلن أن هناك صوتا ينبض بقوة في الحركة الابداعية العمانية توجته بكل جرأة من خلال نشرها لروايتها الأولى (الطواف حيث الجمر)، والتي تعتبر الأولى كقلم نسائي عماني ، ومن الاصدارات المهمة التي سوف تثير نقاشا وجدلا، ومن يدري لعلها أول الغيث.

سطور الرواية مفعمة بجمرات التسلط والتمرد والتوق للتحرر من جميع القيود الاجتماعية، نداء وعويل ضد عادات وتقاليد مازال بعضها يترسخ بقوة في العقول.. ولكن الى أي مدى ترمي الكاتبة هذه الجمرات؟ ربما تحيلنا هذه التجربة البديعة لكتابات مشابهة في العالم العربي بأقلام كاتبات كان لهن دور في إبراز قضايا تخصهن بالتحديد مثل موضوع قهر المرأة وتسلط الرجل عليها مع قضايا أخرى في المجتمع، ولكن هذه المرة في بيئة عمانية تمتد حتى السواحل الافريقية في قصصها. ألا يذكرنا موضوع التحرر هذا بكتاب مذكرات أميرة عربية للسيدة سالمة؟ ومع اختلاف خيط الابداع في العملين، إلا أنهما يطرحان موضوعا واحدا شائكا ومقلقا جدا، يحتاج لرؤية ثاقبة، وامكانيات فنية للطرح والصياغة. وحينما تفاعلت كاتبة رواية (الطواف) مع مجتمعها وبيئتها تسلحت بكل ذلك، الى جانب وعيها الذي أدرك ضرورة كتابة عمل جريء وقريب من الاتقان كالذي بين أيدينا الآن ، هي مغامرة كتابة جديدة بتكوين صدى وتفجير تساؤلات.

زمن أحداث الرواية تصاعدي ويمشي في خيط واحد على لسان بطلة الرواية (زهرة) التي كانت متأججة منذ البداية بروح القص الجميل، وبروح التمرد والتحرر من القيود التي كبلتها منذ الولادة، فزرعت في قلبها التساؤلات وعدم السقوط في الذل مهما كانت العواقب، وتحت وطأة كل تلك القيود قررت الهروب من نار الأهل وعاداتهم المتناقضة الثقيلة الى جحيم آخر مجهول، تجبرنا الراوية على متابعته بشغف حتى النهاية، وهي نقطة التشويق التي نجحت فيها الكاتبة.

الهروب والانسلاخ من العبودية ، دلالات تطرحها الرواية في قصة زهرة وتمردها على أهلها وعلى آخرين في السفينة التي تهربها الى افريقيا، لذا نجدها ساخطة وحاقدة على الرجال لما يمتلكون من قوة وتسلط بمساعدة المجتمع، ولكن زهرة تحاول أيضا الى جانب حقدها إذلالهم إذ لا ضير أن تدوسهم بأقدامها إن سنحت لها الفرصة.. «سعيدة أنا أن أجد هناك واحدا على الأقل مستعدا لتخطي حاجز الفوقية من أجلي، واحدا استطيع أن أدوسه بقدمي، أذله فيسقط أمامي صريعا دون شكوى أو تذمر يذكر..» ص ١٢٠، ولكن كل ذلك سوف يكون بعد التحرر من العادات التي تقيدها ووقوعها بعد ذلك في دور المتسلط والسيد، وهو الدور الذي تكرهه في الرجال.

ولكن هل وجدت زهرة ما تتمناه أم أن قرار الفرار أذبلها وجعل الندم يدب في عروقها .. أم أنها انتصرت ونالت مبتغاها؟ في بدايات الهروب ورد تصوير بديع على لسان زهرة للتحرر من البرقع الذي زامنها منذ الصغر مع تذكرها لبعض معاناة الطفولة.. «أحب هذه الحياة ، أحب أن أعيش فقط أطير بلا توقف، أحلق وأرى الكون بأسره تحتي، وأنا للمرة الأولى والأخيرة فوق ، لا يمسكني شيء ولا تتعب أجنحتي ، وهكذا كما وعدت نفسي وأمام عيني سلطان نافد الصبر دونما تردد أو تأخير، أمسكت ببرقعي ونزعته عني وبسرعة رهيبة رميته بالبحر، لم ألتفت إليه ولا الى أولئك الحمقى المتناقضين. كان ما يشد نظري أكثر ذلك البرقع الذليل ، الذي كنت أراه يلوح مستنجدا ،رأيت وقتها طفلة تعدو، يجرجرها أبوها على شوك السدر، كانت تصرخ مستنجدة أيضا، وكانت مصدومة يقتلها الخوف..» ص ١١٤، أليست هي متعة التحرر وثم التحسر على أيام مضت ذاقت فيها الذل والتفرقة العنصرية.. كل هذا يختلط في القصة ويتماوج مع تأملات زهرة التي تقترب من الشاعرية، وامنياتها وأحلامها الى بلاد تتجاهل العرق واللون والأصل والجنس.. «كل ما بغيت أن تحملني موجة بيضاء الى أرض تتجاهل أنوثتي وتعاملني بنقاء وحب، تتجاهل عرقي ولوني وأصلي وجنسي».. ص ١٤٠، كما أنها تمنت أن تكون صبيا لدرجة منزلته الرفيعة في المجتمع ، إنه الاحساس بالوضاعة والذل.. «ألم أتمن دائما أن أكون صبيا بين طرفة عين وأخرى» ص١٢٧، نجد أن زهرة ألبست شخصية قوية حاولت مقارعة الشر بالشر، وحينما يتاح لها أن تكون سيدة تأمر وتنهى ، تنسى التحرر تجاه الحب والانسانية والحلم بعالم خال من التفرقة العنصرية ، وتجد أن الكاتبة توقعها في مطب التسيد ودور الجلاد والخبث وحب المال ، مصورة بذلك نفسية زهرة الحاقدة في قصة غريبة بدايتها أحداث السفينة، ثم المزرعة الافريقية التي سلبتها ، وكونت منها عالما خاصا بها تجلد فيه عبيدها بأوامرها الساخطة، فهل ذلك يعود للفطرة أم الانتقام من الرجال أم وراثة التسيد أم أنه نتاج الحقد؟

أحداث الرواية تتباين بين التطويل في بعض المشاهد والسرعة في بعضها ، يشوبها بعض العثرات اللغوية والأخطاء المطبعية الكثيرة، وبنيانها متماسك ، يهزه في بعض الأحيان بعض التناقضات الطفيفة.. مثلا : كيف يسمح صالح بعد أن تزوج من زهرة بدخول سلطان المريض الى قمرتها كي تعتني به وهو الذي حقد عليه لدرجة الوشاية به، ألم يكن في السفينة سوى تلك القمرة، أليس هناك من أحد غير زهرة يعتني به؟ هل هي صنعة الحدث تلك التي ولدت هذه الفكرة المتناقضة؟ ولكن هذا المثال لا يقدر على هدم هذا البنيان لأنه نتاج جيد واضح ولأنه نزف بقلم موهوب امتلك الصبر لمثل هذه الكتابة ربما لسنوات.

اذا صدم القارىء بعدم وجود الصفحة الأخيرة في هذه الرواية وتألم لأنه لم يشبع نهمه من قراءة نهاية الرواية، فكيف يكون موقف الكاتب الذي نزف كتابة وألما وعصارة جهد أياما وشهورا وسنوات ، ويرى كتابه مطبوعا تنقصه صفحة ويباع في المعارض والمكتبات كيف تسمح دار نشر مشهورة ويثق فيها معظم الكتاب بذلك.. هل بدأت جديتها في الاصدار تتناقص بعد أن نشرت لكثير من الكتاب البارزين على مدى سنوات؟

إذن هكذا قرأت كل الرواية ما عدا نهايتها فقد ابتلعتها مطابع دار النشر؟

الناشر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٩م

* كاتب من سلطنة عمان.

حمى آيار ليونس الأخزمي
هذيان الذات وموضوعية الحمى

محمد عبدالحليم غنيم ★

بهذه المجموعة القصصية الجديدة «حمى آيار» يكون الأخزمي قد حفر اسمه بعمق في لوحة الكتابة السردية الجديدة في عُمان، فعلى مستوى الكم هذه هي المجموعة الثالثة (ربما كان الكاتب العماني الوحيد الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية). وعلى مستوى الكيف استطاع أن يتخلص في هذه المجموعة من تلك الغنائية التي كانت تعوق تدفق السرد وتفضي بالقصة نحو غموض دلالي ورؤية مبهمة كذلك اقترب من الواقع العماني بصورة أفضل من مجموعتيه السابقتين.

وإذا ما جئنا الى مجموعة «حمى آيار» وجدناها تنقسم الى قسمين : الأول منها يضم سبع قصص[1]، وضع له المؤلف عنوان الغلاف «حمى آيار» ويضم القسم الثاني ثماني قصص[2]، تحت عنوان «هذيان» . والمجموعة بهذا التقسيم تعتبر مجموعتين مختلفتين. ففي القسم الأول تسيطر الرؤية الموضوعية للسرد بغض النظر عن نوع ضمير السرد المستخدم فدائما ثمة مسافة محسوسة بين الراوي والأحداث مما يمكنه من السيطرة على الحدث والشخصيات. لذلك غلب على القصص إحكام البناء السردي ووضوح الرؤية والمغزى.

في القصة الأولى «قميص ليلى» تروي الأحداث على لسان ضمير الشخص الثالث يقف الراوي خارج الأحداث المتفاعلة دون أن يخفي ميله العاطفي نحو ليلى التي اختطفت فجأة ذات مغربية من قرية صفون الوديعة، ليرتفع بها نحو الدلالة الرمزية ،فليلى الجميلة رمز للطهر والبراءة التي فقدتها البلدة.

وفي قصة «حالة تربص» التي تروى على لسان المتكلم هذه المرة نجد الراوي مطاردا من قبل شخص جبار طاغية متوحش ، لذلك يهذي به طوال القصة ولكنه هذيان منظم محكوم برؤية سردية موضوعية ، فهذا الهذيان سببه الحمى التي أصابت الراوي، لكن القصة في النهاية تعبير فني جيد للخوف وهو النغمة السائدة في السرد.

وتمضي قصة «تلك الغرانيق» في تأكيد القيمة السابقة، قيمة الخوف، غير أن ما يميزها اختلاط الفنتازيا بالواقع. وفي «موجة البحر» يستلهم الأخزمي حكايات البحر وأساطيره (وقد سبق أن جرب ذلك في مجموعتيه السابقتين، غير أنه هنا يبدو أكثر نضجا. سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون. فعلى مستوى الشكل اعتمد التقطيع السينمائي والتقديم والتأخير في الأحداث، أما على مستوى المضمون فبدت وجهة نظر الراوي واضحة في تتويج القصة بمغزى واضح يأتي كنتيجة طبيعية لسير الأحداث فمن يتخطى التقاليد يجن أو تقتله الجن، ففي القصة تلميح الى رفض الواقع والتمرد عليه.

وفي «سماء ياسمين» تبدو براعة الأخزمي في رواية القصة على لسان الفتاة ياسمين، فلو لم يكتب الأخزمي اسمه على القصة لقلنا أن كاتبتها امرأة. وفي «الفرصة الأخيرة» تبدو براعة الكاتب أيضا . ولكن هذه المرة في الاستفادة من تجربته كزوج. فهذه هي الفرصة الأخيرة لزوج يحاول أن يخرج ليلا لينعم بالحرية بعيدا عن زوجته خاصة وأن الطائرة ستقوم في التاسعة صباحا. وتستحق القصة الأخيرة في هذه القسم «العاصفة» الوقوف عندها قليلا، حيث كان يمكن أن تكون أفضل قصص المجموعة لولا حرص الكاتب على شرح مغزى القصة بالتأكيد على فكرة عقاب السيىء ذلك الرجل الثري الذي يخدع الفتاة الفقيرة «هدى» فأصر الكاتب على حرق قصر هذا الثري وحرق ابنته الجميلة «سامية» التي كان يحبها أو يتمنى أن يحبها «محمد» أخو هدى المخدوعة . فقد كان يمكن أن تنتهي القصة لتأخذ بعدها الرمزي المشبع بالدلالة ، لو أن الكاتب توقف عند عبارة : «الرياح الجبارة لم تترك محمدا وأباه لاعادة السقف الذي سقط الى مكانه» ص ٧٣.

فسقوط السقف يرمز لسقوط هدى وأن الهوى تبقى واسعة بين الفقير والغني خاصة إذا كان ذئبا لا يحترم حرمة الجار.

القسم الثاني:

تشكل قصص القسم الثاني «هذيان» سلسلة من الحلقات المتصلة المنفصلة في ذات الوقت من حيث وجود (راو واحد) سواء جاء في صورة ضمير المتكلم أوالغائب. فنلمس في هذه القصص الملامح الداخلية لشخصية قلقة تشعر بالغربة والوحدة في بلاد بعيدة عن الوطن موطن الذكريات والأمان، تخشى الفشل ، ويسيطر عليها الماضي والذكرى. إن هذه الشخصية تتماشى مع شخصية المؤلف في كثير من المواقف والملامح، وقد أجاد الأخزمي رسم هذه الملامح من خلال تجاربه الذاتية، فجاءت بمثابة صدى لسيرته الذاتية، فيكثر في القصص مشاهد السفر والوداع والوحدة في غرفة كئيبة والجلوس في المقاهي والشوارع.

إذن هذه القصص الثماني التي يضمها هذا القسم تدور حول قيمة واحدة هي الاغتراب والوحدة والتطلع الى تحقيق الذات . لقد قلب الأخزمي الموضوع من كل جوانبه واعتبر أن العزف على لحن واحد يعد هذيانا.

والواقع أن الأخزمي قدم في هذه النصوص مستوى فنيا عاليا في البناء السردي، فاعتماد ضمير المتكلم في أغلب هذا القسم لم يؤثر كثيرا على الحبكة، كذلك استفاد من لغته المجازية فجاءت ملائمة للموقف والأحداث. اضافة الى تصدير بعض القصص بمقاطع شعرية قصيرة جاءت بمثابة مفتاح لفهم مغزى القصة أو السماح بالدخول الى عالمها على الأقل.

ولما كان يصعب الوقوف عند جميع القصص الثماني لتشابه موضوعها ووحدة السارد فيها. فإننا سنقف عند قصة «ذلك الصوت» أقصر قصص هذا القسم نجد الراوي في حالة سكر بين يسمع صوتا جميلا خارج غرفته الوحيدة فيتبعه محاولا معرفة مصدر الصوت حتى يجد نفسه أو يجده الآخرون في الشارع عاريا، ولذلك عندما ينبهه أحد المارة أنه يسير عاريا يتهمه بالخبول.

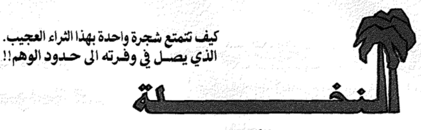
واذا كانت القصة السابقة أقرب الى النادرة في الأدب العربي فإن ما يغلب على قصص هذا القسم تعقيد البناء السردي بصورة أقرب الى الهذيان، ولكنه كما أشرنا هذيان منظم تحكمه رؤية سردية موضوعية.

---

١ - هي: قميص ليلى - حالة تربص - تلك الغرانيق - موجة البحر - سماء ياسمين - الفرصة الأخيرة - العاصفة.

٢ - هي على الترتيب : صورى القديمة الهرمة — سر التمرد الأخير - حنان - وجه مملوء بالكآبة - صافرة القطار - الآخر - ذلك الصوت - التذكرة.

★ كاتب من مصر.



روح الريف العُماني، ويد السخاء التي لا تنقبض

محمود الرحبي ★

استطاعت النخلة أن تبرهن على أنها الأكثر عطاء دون سائر الأشجار، فهي الى جانب سخائها الذي لا ينقبض على مدار العام، تحتوي على اشتقاقات انتاجية كبيرة ، حيث تشكل ـ على هزالها الظاهر ـ مصنعا بشريا لا نظير لتنوعه بين المخلوقات الخضراء ، فلنتوقف مثلا عند حدود السعفة ، ولننظر الى بحر الأيادي التي تركض خلفها، وكيف ينتفع بأخضرها ويابسها.

فبداية من التشريط الذي يعتبر احدى مهن البيدرة الأساسي وانتقالا الى الظفر أو السف ــ في مشهده الجماعي الحميم ــ متهاطلا من بين أصابع المسنين في دائرة أحاديثهم وتشنجاتهم (١) التي لا تدور بعيدا عن النخلة وشؤونها، ثم ما يرصد ذلك من تنويع هندسي يعكس فجوات الحاجة المتعددة التي استطاعت النخلة أن تسدها على مدار حياة الريف العماني، فالأجربة بأحجامها المختلفة وبنوعيها المفتوحة (القفر) (٢) والمغلقة (الضروف)(٣)، والمضفورة بمهارة وقوة تعصي عن اختراقها والعبث بها أكثر أشعة الضوء سطوة ونشاطا.

وهناك الجبب أوعية السعف الصغيرة التي يتأرجح بها الأطفال والصبايا حديثات الزواج في التواءات الظهيرة والغروب باحثين عما تسقطه الريح في الأرض من بلح وخلال (٤).

لذا يمكن رؤية هذه الأواني بأحجامها المختلفة منتشرة بين مسالك الأحواش ومرابض الماشية (٥) أو معلقة في نتوءات الأشجار وكرب النخل.

وهناك ضفائر أخرى لا تقل أهمية يمكن اشتقاقها من السعف فالسمة (٦) تلك الرقعة الدائرية المتفاوتة الأحجام، لا معنى لعدم وجودها في مناسبات الولائم والذبح في الريف العماني وحبال طلوع النخل من أهم اشتقاقات السعف وأكثرها مرونة في هندسة الشكل واتقانه ، لدورها المصيري في توثيق حياة طالع النخلة المعلقة في فجوة هلامية بين رأس النخلة والأرض.

وهناك الدعون (٧) مرابض النوم الضخمة، التي تجمع سكان البيوت فوق أسطحها المعلقة والقريبة من ترددات الريح ونسائم الليل يرطنون الأحاديث الخافتة الى أن تغشاهم سحب النوم.

الى جانب قائمة أخرى من المشتقات التي تبرهن على سخاء جانب واحد من تكوينات النخلة وهو السعف، فهناك الملاهب (٨) بثقوبها البارقة بوميض متردد وهي تموج أمام الوجوه المعروقة والنظرات الساهمة في المدى القائظ، والمجامع (٩) المسنونة في أحزمة من العصي توجه انحناء السعف في وجه نثار النفايات المبعثرة فوق الأحصرة المصنوعة بدورها من السعف. والمباخر (١٠) التي تتمايس سيدة لساحات الأعراس وموائد البخور بدخانها العطري الكثيف الى جانب الشتوت(١١) والمناسف (١٢).

كما ساهم السعف في تركيب الأنواع المختلفة لأفرشة الجلوس والتحميل في الحيوانات مثل الأثواج والأحلاس (١٣) والتي لا بد منها لاناطة دور عملي للحمير. واذا توقفنا عند هذه القائمة من الاشتقاقات الصناعية التي يوفرها السعف وحده وانتقلنا الى أحد النتاجات أو الزوائد الخارجية للنخلة وهو الليف ذلك اللحاء البني ذو القسمات المجروشة، المترددة بين التشابك والانفراد، لنجد تعددا غير هين للوظائف، فمن هذا العنصر يمكن استصناع أحجام مختلفة من الحبال يرى لتنوعها وكأنما اشتقت من منابع مختلفة وليس من ذلك اللحاء الذي لا يلمح لهامشيته، فمن الاستصناعات التي توفرها مادة الألياف الجواني أو الأشوال بأحجامها ووظائفها المتباينة والحبال بأنواعها الكرار(١٤) والصواع (١٥) والموارد (١٦) ومقاود أخطمة الدواب، الى جانب دخوله في الكثير من الصناعات اليدوية كالحصائر الحبلية وأغطية المنازل السعفية وغيرها.

وإذا توقفنا عند الكربة، فإننا نجد بجانب وظيفتها الطبيعية الظاهرة وهو اعتمادها كمسند لتسلق النخلة حيث توضع أصابع القدمين فيما اعتلت وتوثقت منه أصابع اليدين ، نجد هناك وظائف أخرى، فالكرب يعتبر مادة فعالة للتدفئة، والطبخ وتسوير جداول الأفلاج، ويمكن أن يثبت كوتد مصقول في صدور بيوت الطين، وكل هذه المعطيات والمشتقات المذكورة آنفا، تبين على أن الثمرة ليست هي المحطة المباشرة والأولى للعطاء ، فرغم ما توفره الثمرة من متوالية انتاجية متعددة فهي لا تشكل إلا جانبا ضمن هذا الدفق العجيب.

حيث نجد في الثمرة نفسها تنويعا وتحولات يعسر حصرها، فيمكن ملاحظة في واحة صغيرة من النخل عدة أنواع من الثمر تتضارب في أحجامها وألوانها وطعمها، ولكل نوع منها قيمة خاصة ومذاق مختلف يميزه ويفرده ، رغم ما

★ كاتب من سلطنة عمان.

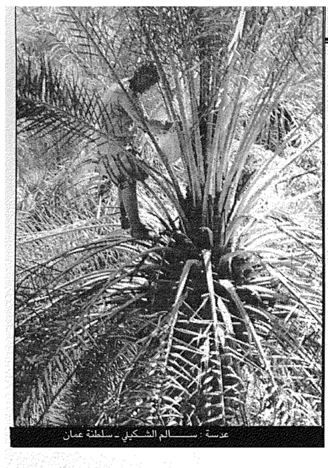
يشترك فيه من سقي وتسميد (١٧) وإحاطة وطقس.

فالثمرة بمجرد ما يكسوها الصفار ويبدأ بالزحف الى قشرتها الخارجية، تجمع في مراجل ضخمة وتغلى الى أن تلين وتطفح حلاوتها فتكتسي طعما لذيذا يتسابق الناس الى تذوقه وهو ما يعرف بالفاغور (١٨)، ويأتي كإحدى المراحل التنويعية في التصرف بالثمرة، وعندما تترطب قشرتها بعد ذلك وينتصفها الشحواح (١٩)، فإن المجالس تتبارى الى الاستحواذ عليها، وفي هذه الأثناء لا تتوقف أيادي الخرافين عن قطفها، فترى مسالك الواحات عامرة بالصواني والحبال، وتدب بحركة لا تنقطع والأطفال الذين تمور بين جوانحهم الفحولة يتناططون متسلقين الأثداء الصفراء والحمراء يساعدهم في ذلك العجائز بتحريض مبحوح وأعين مغمضة.

أما حين يغطي الشحواح الثمرة بأكملها، فإن في ذلك إشارة على اقتراب موسم الجداد الجماعي، هنا يمكن رؤية روح التعاون في أوج عظمتها حين تتوافد العائلات في فرح ونشاط يموج بينهم الضحك والفكاهة وتعلو النداءات.

وما يتم جنيه فإنه يجمع في أوان وأحصرة واسعة ويتم تنقيته من الخشاش (٢٠) والأوشاب، فيعزل ما يلين منه ويكنز في أجربة وصفائح إما موضعا، أو منثورا أو مدلوكا (٢١). مما يضمن استمراره طول أيام الشتاء في دورة لا تعرف الصمت. الى جانب إمكانية استخلاص مادة العسل من التمرة نفسها (٢٢)، فبعد أن يفصل التمر عن قمعه ونواته، يصب في قدور ضخمة ويترك أياما طويلة حتى يتماهى ويتحول الى سائل غليظ يقترب في هيئته من عسل النحل البري.

وهكذا فإن البلحة تتدرج في فوائدها ويتحول كل شيء فيها الى مادة صالحة في حياة الريف العماني، فالفلحة أو النواة مثلا تتحول الى وجبة فاخرة للماشية وخاصة البقر الحلوب منها، حيث يمكن صناعة طبق المغبرة وهي مزيج من مدقوق النوى والبرسيم والقاشع (٢٣).


عدسة : سالم الشكيلي ـ سلطنة عمان

بل إن الفاعلية الانتاجية للنخلة تستمر حتى الى ما بعد انحنائها وموتها، حين تعتمد جذوعها كمادة صلبة وفعالة في بناء بيوت الطين، حيث تستعمل كوتد لتقويم الزوايا أو تجرش وتقطع ويتم خلطها بالطين لصقل سماكته وغلظته، أو تعمد فوق أحواض تصريف المياه كنواعير تحركها الدواب، وكل ما ذكر دلالة على ثراء هذه الشجرة وشساعة مواردها، فكل جزئياتها قابلة للانتفاع الفوري الى الحد الذي لا تترك فيه آثار تكنسها الرياح. ثم أن التعقيد والتشابك الذي نراه في تكوين الأفلاج وشقها وتصريفها والتواء مجاريها (٢٤) يقابله تعقيد أشد في عملية توزيع الوظائف والقسمة من المياه وما يرصد ذلك من متابعة وحرص وأيد بانية (٢٥).

وهكذا تظل النخلة كائنا محكما في غموضه وكثافته، في شموخه (٢٦) وتواضعه.. القلب الذي كان العمانيون يشدون نياطه الشاسع في دأب مؤرجحين حياتهم بين ظلاله في أفراحهم وألعابهم (٢٧) وأعراسهم ومآتمهم.

الهوامش

١ – تضطلع النخلة في تحديد أمزجة المحيطين بها ومدى انسجامهم النفسي والعصبي، فرخاؤها وتوافر حاجاتها يعكس رخاء أهلها ورضاءهم بينما جفافها ومرضها يعني تبرمهم وتعبهم، ففي سنوات المحل المتقطعة يكون الناس في أوج توترهم وحلوقهم كأنما أصابها الجفاف يظهر ذلك من نبرتهم الحزينة حين يتحدثون عن النخلة وجفافها، وحين يصيبها مس فإن وجوههم تشحب وتموج بظلال الخوف والترقب ويتحدثون طوال الوقت وبنبرة منكسرة عما أصاب النخلة، بينما في حالات السخاء والفيض تتهلل وجوههم ويموج بينهم النشاط والفرح ويتحدثون ـ طوال الوقت كذلك ـ عن الخير الذي يستشعرونه تحت ظلالها.

٢ – القفير هو أكبر الأوعية السعفية المفتوحة حجما، وتسمى مجتمعة باسمه، ويناط لكل منها دور في التحميل والجمع ويمكن حصرها حسب حجمها في المتوالية التالية:

قفير ـــ مبدع ـــ زبيل ـــ مخرافة ـــ جبة

وتمتاز الجبة بالخفة والدوران وخلوها من العصمين أو الاذنين المستخدمين كمماسك.

٣ – الضروف : عتل سعفية تستخدم غالبا في تخزين التمر وحفظه وهي غير قابلة للتفريغ اليومي لتركيبتها الطولية، يسمى أكبرها في الحجم بالوضيع (بحذف الألف وضم الواو) وأصغرها يسمى الساعنه (بشد النون)، ويمكن حصرها حسب حجمها في المتوالية التالية:

وضيع ــــ جراب ــــ ضميده ــــ ساعنه

٤ – الخلال : هو المرحلة الثانية من مراحل الثمرة في طريقها الى النضج:

عجنجيز ــــ خلال ــــ بسر ــــ رطب ــــ تمر

٥ – في انتشار هذه الأوعية بين مرابض الماشية دلالة على أهمية الجني المسائي كغذاء يومي للحيوان، حيث تلقى الجيب مكانها بعد أن ترتفع أمام أفواه المواشي، وذلك لسهولة ايجادها وتوفير البحث عنها في المساء التالي.

٦ – السمة: حصيرة سعفية تنقسم الى أحجام ومسميات حسب الدور والوظيفة ونذكر منها.

أ – سمة خباط: توضع تحت الأشجار المراد خبطها خاصة شجرة النبق، والأشجار الشوكية التي تنفض في مواسم جني الجراد.

ب – سمة عزاف : تستخدم غالبا كسفرة لتقطيع اللحم والأكل.

ج – سمة المنظف : تستخدم كمصلى.

٧ – الدعن أو السجم : سرير سعفي واسع ، يركز في أحواش بيوت الطين، ويلخص تركيبه جل مكونات النخلة من أخواص وجذوع وألياف، ويتوافق موسم جني النخلة مع أعلى درجات الحرارة في العام، ليعكس بالتالي مدى انسجام هذه المشتقات مع هذا الفصل القائظ ومقدرة عقلية الريف على توظيف هذه المواد مع حاجتها للتحايل على قيظ هذا الفصل وما توفره النخلة في سبيل ذلك.

٨ – الملاهب : مراوح هوائية مصنوعة من السعف.

٩ – المجامع : أحزمة سعفية مسنونة الأطراف بخوص طري، تمتاز بخفتها في كنس الأرضيات.

١٠ – تشبه المبخرة في هيئتها سلة سعفية مقلوبة الشكل، ومعمدة بأربعة قوائم رفيعة، توضع كغطاء لمجامر البخور وتقوم بتوزيع الدخان في أوسع رقعة ممكنة من المكان المراد تعطيره.

١١ – جمع شت : أغطية سعفية متفاوتة الأحجام ومزدانة بنقوش وألوان محدبة قليلا من أعلاها وتنتهي بمقبض يدوي ، يغطي بها أواني التمر والطعام، كما تشكل رادعا فعالا لهجمات الدبي والذباب.

١٢ – جمع منساف أو موخل: غربال سعفي حوافه مائلة الى الأعلى يستخدم في تنقية الأرز والحبوب.

١٣ – الأثواج والأحلاس: أوعية سعفية مثنية بين جانبي ظهر الدابة، ينتهي كل جانب منها بجيب واسع يساهم بفعالية في حمل المؤن والأثقال.

١٤ – جمع كر : وهو الحبل الذي يتبع الدلو أو المنزفة في طريقها الى قاع البئر.

١٥ – جمع صوع : وهو مادة ليفية تدخل في تركيب حبل الطلوع المكون من (الاذنين ، الصوع، الكفة) وهو بمثابة الركيزة من هذا الحبل.

١٦ – جمع موراد وهو الحبل الذي يظل منتصبا طوال فترة الجني، ويسحب بواسطته وعاء الخرافة ممتلئا في هبوطه خاويا متراقصا في صعوده.

١٧ – أصحاب العدد الوافر من النخيل يعمدون – من أجل تعجيل فترة الجني أو ابطائها – الى استخدام نوعين من السماد:

أ – السماد الحار المعد من روث الغنم والذي يساهم في تعجيل نضج الثمرة لطبيعته الحارة الدافعة للنمو.

ب – السماد البارد المعد من روث البقر، وتساهم طبيعته في إبطاء نضج الثمرة وتمديد فترة وجودها. وبهذا يستطيع ملاك المساحات الواسعة من النخيل قبض زمام البشارة عن طريق تسميد الحار وسد ثغرة النقص والحاجة التي يوفرها سماد البقر بمفعوله البارد البطيء مما يضمن وجود الثمرة الى فترة متأخرة من القيظ.

١٨ – يجمع البسر بلونه الأصفر الخشن في مراجل ضخمة مليئة بالماء ويترك هكذا فترة من الزمن الى أن تنضح حلاوته من مسام الثمرة وتلين خشونته، وبعض أصناف البسر لا تصلح للتفغير مثل بسرة الفرض، وبالمقابل فإن بعضها هو الأكثر قابلية ومرونة للتفغير كما هو الحال في بسرة المبسلي الممتلئة والسريعة في تحولها.

١٩ – الشحواح : هو القشرة اللينة التي تزحف الى الثمرة في مراحل نضجها وعندما تكسوها الى منتصفها تسمى رطبا، وعندما تغطيها كاملة تسمى تمرا.

٢٠ –الخشاش: هو الهش من البلح وغالبا ما تلفظه النخلة من رأسها الى الأرض إثر كل هزة ريح عابرة.

٢١ – يكنز التمر في الأوعية على ثلاث حالات:

أ – موضعا : مصفوفا باتساق، كل تمرة بجانب الأخرى.

ب – مدلوكا : تفصل حبات التمر عن نواتها وتدعك بتماه تام حتى تصبح كتلة متماسكة.

ج – منثورا : مصفوفا كما اتفق.

٢٢ – القمع : الغطاء الملتصق برأس التمرة.

٢٣ – القاشع : أنواع من السمك صغيرة الحجم، تجمع بكميات ضخمة وتجفف تحت الشمس، وتلمع بجلاء أمام بيوت الصيادين ببريقها الفضي الساطع.

٢٤ – يراعى في تسوير الأفلاج موقع النخلة بشكل أساسي وقد يضطر أحيانا الى إمالة وتعريج جدول مستقيم لأن نخلة ما اعترضت طريق بنائه، وأحيانا لمسافة صعبة الى أن يأخذ استقامته مرة أخرى لذلك فإن خط الأفلاج لا يسلك مسلكا مستقيما إلا في حالات معينة كأن يبني في أطراف الحقول أو على مشارف الأودية.

٢٥ – يمتاز أهل الريف بالمقارنة مع غيرهم من سكان الصحاري والسواحل باكتفائهم الذاتي وقلة هجراتهم – فيما مضى – للبحث عن عمل ، ولم يكن سبب ذلك في رأيي سوى ما كانت توفره النخلة من شروط الاصرار والبقاء ؛ وفي هذا دلالة على أنه لم يكن هناك مجال واسع للبطالة تحت كنف النخلة فلابد وأنها ستقطع له من جسدها عملا يعتاش عليه.

٢٦ – من المفارقات المؤلمة أن بعض البيوت الخرسانية بدأت تزحف الى الحقول على حساب البيوت الواطئة والتي رغم بساطتها إلا أنها بنيت حسب متطلبات المناخ والهواء وإصغاء لنغم الطبيعة وحاجتها، الى جانب انفتاحها واحتضانها للنخيل ومسارح الحيوان والدجاج، بينما البيوت المستحدثة تمتاز بضّخامتها وعلوها وإحكامها فنرى النخلة إثر ذلك منكسة الهامة وتنوء بحزن ثقيل.

٢٧ – من الألعاب العديدة التي توفرها النخلة لعبة العصا، وتبدأ باقتراع الفتية على أحدهم ليلتقط العصا التي يستطير عنه مرتعدة الى أبعد مسافة ممكنة، وعندما يصل الى مكانها يكون رفاقه قد اعتلى كل منهم نخلة وصعد الى رأسها بأقصى قوته، وكل من يتأخر في الصعود فإن العصا تلسعه في رجله ليردد عبارة (عني وعن رباعتي) أي أن اصابتي هذه تساوي إصابة جميع رفاقي فينتكسوا هابطين ويبدأوا باللعب من جديد، وأفطن الفتية من يختار لنفسه نخلة طويلة تكون مصدرا للمنافسة من الجميع ولا يستطيع حامل العصا مجاراتها، ويستمر الفتية في لعبهم وجنونهم العذب الى أن يغشاهم الظلام.

الكيذاوي

القرن السادس عشر الميلادي

اختيار: **هلال الحجري** ★

١- عقرب الصدغ

قَبَّلْتُ عقربَ صِدْغهَا فكأنما
لسعتْ سويدا القلبِ منها عقربُ

ولثمتُ منها مَبسِما رَقّاتُه
أحلى من العسل اللذيذ وأعذبُ

٢ - عويل الفراق

تولوا ولي عين تُجلجِل عَبْرةً
وقلبٌ على جمر الغرام يذوبُ

فحاولتُ منهم نظرةً حين قوّضوا
وأجفان عيني بالدموع تصوّب

ظللتُ أُدير اللحظ من خلفهم ولي
عويلٌ على آثارهم ونحيبُ

٣ - المحبوبة

وشمسٍ كمثل الشمس في حسنها لها
طلوعٌ بحافات الخبا وغروبُ

طرقتُ خَباها بعدما عسعس الدجى
وقد غاب عنها كاشحٌ ورقيبُ

فقلت لها والحب يعطفني لها
أما لي يا حسناء منكِ نصيبُ؟

فلانتْ لقولي رقةً وتعطفتْ
تعطفَ خوط البان وهو رطيبُ

فبتُ بها جذلانَ ألثمُ مَبسِماً
به بابلي (١) بالزُّلال مشوبُ

ومالتْ برُمّانٍ عليَّ ينوشني
لديَّ ومنهاج الوصالِ رحيبُ

وجاذب منها الخَصْر والخصر ناحلٌ
من الرِّدف منها كالكثيب كثيبُ!

٤ - فخر

حرستُ سماء المجدِ من كل ماردٍ
فما مرّ إلا وارتمتْه الثواقبُ

وسستُ أمور العالمين سياسةً
بها الآن عادت للزمان الشبائِبُ

وطرّزتُ ملكي من عُمان، ولم يكن
طرازٌ له إلا القنا والقواضبُ

٥ - غيرة

ولقد أغار على محاسن حسنها
إن صافحتْه بحَلْيها وثيابِها

وأغار من مِسواكها في الرّشف إنْ
عاينتُه مترشّفا لرُضابها(٢)

٦ - الممدوح

خَطَبَتْه أبكارُ النساء لأنها
وجَدَتْه أولى الخَلْق من خُطّابها

وكذاك جُرْدُ الخيل تَعْلمُ أنّه
أولى جميع الناس من ركّابها

★ كاتب من سلطنة عمان.

وإذا الملوك رأته يوماً طأطأتْ

في دَستِهِ [٣] برؤوسها ورقابِها

٧ - فرض العشق

تحاكي قضيب الخيزران تهزّعاً

إذا هي ماستْ في الخطى وتثنّتِ

وأستعذب التعذيب في حُبِّها ولو

أطالت لي التعذيب مدةَ عيشتي

أرى حبها فرضاً عليّ وسُنّةً

أراعيهما من قَبْل فرضي وسُنّتي!

٨ - فتاة

فتاةٌ إن بدتْ في البيض دانتْ

لها في حُسْـنها البيضُ الملاحُ

يجاذب خَصْرها الظمآنَ منها

إذا نهضـت به الكَفَلُ الرّداحُ

٩ - امرأة

تُشابه ظَبي الرّيم جِيداً ومُقْلةً

وتُخجـل عودَ البانِ في لينهِ قدّاً

حكى اللؤلؤُ المنظومُ لؤلؤَ ثغرِها

وشابه حُقَّ العاج من صدرِها النّهدا

بَرَهْرَهَةٌ [٤] لم يدرِ راشفُ ريقها

أكان رُضـاباً ما ترشّف أم شَهْدا

شكا ساقَها خِلْخالُها مثلما شكتْ

أساورُها من حيث غصّتْ به الزّنْدا!

١٠ - ذكرى

أيام يجمعنا الحـانوتُ مشربنا

مـاء الغمـامِ وإدماءُ العناقيد

والشّمل مجتمعٌ والدهر يُسعدنا

منه ويمنحـنا صدقَ المواعيدِ

يَهزّنا بين أقمـار الدّجى طرباً

من نَغْمـةِ اللحنِ أو من رَنّة العودِ

١١ - خبرة

وما الدهر والانسان فيها أراهما

إذا اجتمعا إلا طريدٌ وطاردُ

وما الناس إلا كالدراهم تُنتقَى

وليس لها إلا التجاربُ ناقدُ

١٢ - الأرداف

خودٌ إذا قال الشباب لها انهضي

قالت روادفُها استقري وأقعدي!

١٣ - الممدوح

فتىً يُمناه أمْنٌ وائتمانُ

لِسـائله ويُسـراه يَسارُ

١٤ - صورة وصفية

يلوح كمثل الشمس خَلْفَ غمامة

إذا لاث مسدولاً عليه خِمارُه

يظل احمرارُ الخـدِّ عند عِتابه

يطـارده توريدُه واصفرارُه

خلاخله غصّـتْ بفاعم ساقِه

وضاق بها تحت الإزار إزارُه

١٥ - منتهى الرقة

كادت تذوب لحرّ أنفاسي، وفي

وجناتها نظري يكاد يؤثّر!

١٦ - لحظة عناق

ظللنا في اغتباقٍ واسـتلام

نُجـدّد من قديم العهد ذِكْرا

فلو أبصرتَنا أبصـرتَ منا

هِـلالاً في الوداع يضم بدْرا

تدير عليّ من يدِهـا وفيهـا

على تصريفهـا جمراً وخمرا

وريح شـبيبتي تجري رُخاءً

وأنجـمُ صَبوتي يعلون زُهرا

١٧ - صورة شخصية

سلك الطريق الى الضّلال وما اهتدى
جهــةَ الحقيقةِ رؤيةً وقياســا
ورأى عذاب الحبّ في صــبواته
عَذْبـا وايحاشَ الهوى إيناسا!

١٨ - مقايضة

من يشتري روحي بقُبلة مَبْسِمٍ
منهــا ، فإني أشتري وأبايعُ؟!

١٩ - مفهوم الجوع والشبع

شكت شبعا منها الروادفُ والحشا
شكا الجوع منها ، فهو ظمآنُ جائع!

٢٠ - ألف الهوى

خَوْدُ(٥) إذا جرّحتْ قلبي بناظرها
كـانت مُجاجـةُ فيها للجراح شِفا
ما أعذب الرّيق من فيها وأبرده
لمحتـــسيه وما أحلاه مُرتَشَفا
ما لاح لي خصرُها الظمآنُ منتحِفاً
إلا وغـــادرني ظمآنَ منتحِفا
لقد براني هواها والغرام بها
حتى غدا الجسمُ مني يشبه الألِفا!

٢١ - نكاح السيوف

نكحتْهم مِنْكَ السيوفُ فطلّقتْ
أرواحُهـــم أجسادَهم تطليقا
يعتاضُ خيلُكَ بالترابِ ترائبـاً
منهــم وهاماً بالسيوفِ فَلِيقا

٢٢ - هلال النقص

حكى جسمي هلال النَّقْص لما
حكتْ في حسـنِها بدْر التمامِ

٢٣ - جيوش الحب

وباعثةٍ جيوشَ الحُـبِّ ألحاظاً وأجفـانا
تقـاضيني بصـفو الودّ إعراضـاً وهجـرانا
فقلـبي لا يزال لخصـرها الظمآنِ ظمآنا
تهزّ إذا مشت غصنـاً بمـاء الحسـن ريّانا
وتجلو حين تبسمُ مثل سِمطِ الدّرّ أسنانا
ووجهـاً كلّما صدّتْ به في حُسـنه زانـا
كمثـل البـدر إلاّ أنهـا لم تخشَ نقصـانا

٢٤ - السماء

كأن الســـماء صحيـفةٌ رأسٍ
يطــارد فيها المشـــيبُ الشبابا

٢٥ - صليب

أتوب عن الســلو، ولسـتُ عنها
مدى الأيـــام أطمــعُ أن أتوبا
صــليبٌ كدتُ أعبــده فأُدعى
لذلك مُؤمــــناً عَبْدَالصليبا!

الكافي العماني
(؟ - ١٠٣٨)

١ - الممدوح

على مِنبر العلياء جدُّكَ يخطبُ
وللبلدة العذراء سيفك يخطبُ!

٢ - اشتعال

فهجرنا القنا وزرنا القَناني
واشتغلنا عن الظُّبا(٦) بالضباءِ!

٣ - الى مناضل ما .....

وينقاد الملوك لك اعتقـــاداً
وما انقــادوا لغيرك باعتقادِ!
ملكت رقابهم بأساً وجـوداً
فهم مِلك السيوفِ أو الأيادي!
إذا استعرضت جيش الرأي ليلاً
جعلت عطاءه طول السهادِ

إذا ادرعوا الدُّجى والهولُ بادٍ
سروا ونجومهم غُررُ الجيادِ!
فبالسُّمرِ اللدانِ إذا تماروا
ألَنْتَهُمُ وبالبيضِ الحِدادِ

٤ - حوار في العشق

سَكَنٌ ساكنٌ سوادَ الفؤادِ
مَلَّ قربي ومالَ نحو بعادي
قال: لِمْ لا تنام؟ قلتُ: لإعراضك
عنّي، وهو الخلاف للمعتادِ
إنما اشتهي الكرى، لأرى طيفك
فيه، وأنت سهل القيادِ
فإذا لم يزر خيالك إلا
مُغضَباً، فالكرى فداء السهادِ!

٥ - صحراء

وصحراء ردَّتها الظباء حفائراً
بأظلافها أحسِنْ بها من حفائرِ!
فهبَّت رياحُ للصَّبا، فطمَّمْنه
بمسكٍ، فعادتْ نزهةً للنواظرِ!

٦ - أفديه ..

أفدي الذي زارني والليل معتكرٌ
والأفق مما اكتسى من عَرْفِه عَطِرُ
فلم نزل نتجارى في الحديث معاً
أشكو إليه جفاه، وهو يعتذرُ
حتى إذا ما اعتنقنا، واستتبَّ لنا
على إرادتنا عيشٌ له خطرُ
ناديتُ: ياليل دُمْ ليلاً بلا سَحَرِ
فقال: لَيْلُك هذا.. كُلُّه سَحَرُ!

٧ - متشرد

تأبى قبولي أيّ أرضٍ زرتُها
قدمي رجائي، وافتقاري سائقي!
فكأنّما الدنيا يدا متحرّزٍ
وكأنني فيها وديعةُ سارقِ!

٨ - حبيب

بأبي حبيب كلما عانقتُه
عادتْ إلي شبيبتي بعناقِهِ
كالرّاحِ يجمع بين طيب نسيمه
وبهاء منظره وطيب مذاقِهِ
أخلاقه نُزَه القلوب وبالحري
أن يستعير الروضُ من أخلاقِهِ
أيقنتُ أن لا عيش غيرُ لقائه
أبداً، وأن لا موت غير فِراقِه!

٩ - الى الأصدقاء

وأخاف مُرَّ عتابكم ما لم أخَفْ
تحت العَجاجِ عوالي المُرّانِ (٧)
لم أجنِ ... فاستعطفتُكم، لكنّ بي
شوقاً الى استعطافكم أجاني!
غطّوا بأذيال التجاوز منكمُ
هفوات جانٍ للندامةِ جاني
وهبوني الجاني، ألستُ شقيقكم
هلا غفرتم للشقيق الجاني
ببعادكم أبغضتُ دار كرامتي
وبقربكم أحببتُ دارَ هواني!

١٠ - توقيع!

فخذي الى ديوان عطفك وقّعي
(يُكتبْ لنا من مقلتيكِ أمانُ)!

١١ - رومانسية

إلزم جفاءك لي، ولو فيه الضنا
وارفع حديثَ البَينِ عمّا بيننا
فسموم هَجْرك في هواجره الأذى
ونسيم وصلك في أصائله المنى!
ليس التلوّنُ من أمارات الرضا
لكنْ إذا ملّ الحبيبُ تلّونا

تُبدي الاساءةَ في التيقّظ عامــداً
وأراكَ تُحسن في الكرى[8] أن تُحسِنا!

مالي إذا استعطفتُ رأيك، رمتَ لي
عيباً جـديداً، من هناك.. ومن هنا!

١٢ - يأس!

فلا ملّـتْ معـــاتبـتي فـإنّي
أعـدُّ عتـــابها إحدى الهدايا!

١٣ - في «الجبل الأخضر»

رقّ خُلْقُ الزمانِ، واعتدل[9] الجوّ
اعتـــدالاً، وخـــفّ وزنُ المـاءِ

وترى الأرض بعدمـا هرمـت،
عـــادت الى سـنٍّ كاعبٍ حسناءِ!

فتحـار العـــيون في كل روضٍ
نســجتْ وَشْــيَه يدُ الأنْواءِ

١٤ - دنيا ربيعية

وكأنّ نوّار الحـــدائق في الضّحى
حَــدَقٌ لدى عُشّــاقهنّ مِراضُ

فانظر .. ترى الدنيا عروس مِنَصّةٍ
يُصيبـــك بُردُ شبابها الفضفاضُ

والمزعجاتُ... جفونهنّ غضيضةٌ
والمبهجـاتُ.. غُصونُهنّ غِضاضُ!

١٥ - آية العشق

ترك اصفراري والنحولُ كلاهما
في العشـق جسـمي يُنذر العشّاقا!

١٦ - تُجّار النفاق

ومن الضلالة أن تعـاشر معشرا
سـاقوا الى سـوق النفـاق نفاقا

١٧ - هجاء

ويـلك يا ثـابت ما أَخْمَــلَكْ
وللذي يعــــلوك ما أَحْمَــلَكْ!

ما كـان مـن فـألٍ جميـلٍ فـلي
أو فَــلَكٍ دار بنَحْـــسٍ فـلكِ

١٨ - مثل

كبلهـاء قـوم حـين بلّت طحينـها
بدت تنخــل المبلول وهو عجين!

١٩ - يوم مشت ..

ويوم مشتْ ... تميل الى التصـابي
وتضـحــك بين أتراب صبايا

ثنينـا السـوءَ عن ذاك التثنّي
وأثنينـــا على تلك الثنـــايا!

إذا أنشدتُ في التعـريض بيتاً
تلـتْ من صورة الاعراض آيا

وما خُلقتْ عيـون العِـين إمّا
نَظَـرْنَ.. سوى بلايا للبرايا

فمنها ما يُبيــح لك الأمـــاني
ومنــها ما يبيــح لك المنايــا!

٢٠ - فتوّة

إن الفتـوّة علمتـــني شـيمة
تَهدي الضياء الى الشهاب الثاقبِ!

الهوامــش

* الكيذاوي: موسـى بن حسين بن شوال الحسيني، لقـب بالكيذاوي نسبة الى شجـر «الكيذا» عند العمانيين، وهو الكاذي في العربية، له رائحة طيبة، وقد عرف بذلك استلذاذا لشعره.
من شعراء الملوك النباهنة في القرن العاشر الهجري، مجهول تاريخ الولادة والوفاة، إلا أن سعيدة بنت خاطر الفارسي، في دراستها للماجستير (الشعر العماني في عصر النباهنة، دراسة نقدية) استنتجت أن حياة الكيذاوي تمتد بين ٩٢٠ - ٩٨٢هـ على وجه التقريب.
له ديوان غير محقـق طبعته وزارة التراث القومي والثقافـة سنة ١٩٨٥م، وأعيد طبعه دون تحقيق سنة ١٩٩٢م.
وفي مكتبة السيد محمد بـن أحمد البوسعيدي وجدنا مخطوطة لديـوان الكيذاوي بها قصائده ليست موجودة في الديوان المطبوع أثبتنا منها بعض الاضاءات.
* الكافي العماني: شاعر فـارسي الأصل عماني المواطنة، عاش في القرن الخامس الهجـري بجبل من جبال عُمان - كما تشير المصادر - ولعله «الجبل الأخضر» كما يتضح من شعره.
كنيته أبوعلي واسمه أبزون ولقبه الكافي العماني، كما يتردد ذلك في المصادر التي عنيت به.
وقد جاء في «دميـة القصر» للباخرزي أن رجلا يـدعى «أبا الحاجب» سعـى للقائه بجبل عُمان ليروي شعره عنـه، فوجده كثير الاشتغـال بالأمور السلطانيـة والأعمال الديوانيـة، وهذا يدل على ثقـافته وخبرته، وأنه كان موظفا مستقرا في عُمان وليس سائحا فحسب.
له ديوان شعر لم يصل إلينا منه غير ما تناثر في بعض المصادر القديمة، وقد قام هلال ناجي بجمعها تحت عنوان «الصبابة من ديوان أبزون» ونشرت في مجلـة منشورات مركز دراسات الخليج العربي، الكتاب الأول، جامعة البصرة ١٩٧٧م وقد اعتمدنا على هذه المجلة في اختيارنا لهذه الاضاءات بإشارة من صديقنا الباحث محمد المحروقي.

١ - بابلي: يقصد به الخمر ويشير به الى الريق.
٢ - الرضاب: رغوة العسل، ويسمى به الريق.
٣ - الدست: صدر المجلس.
٤ - البرهرهة: المرأة البيضاء الشابة والناعمة.
٥ - الخود: الشابة الناعمة.
٦ - الظّبا: جمع ظبة وهي حد السيف.
٧ - المران: الرماح الصلبة اللدنة، مفردها مرانة.
٨ - في الدراسة المنشـورة «الورى»، وهذه غير متسقة مـع معنى البيت، والصحيح مـا أثبتناه لأنه يتسق والمعنى، كما تؤكده رواية الباخرزي في «دمية القصر».
٩ - في الدراسة المنشورة «واعتدال»، وبها لا يستقيم الوزن، ولعله خطأ مطبعي.



مجلـة فصليـة ثقافيـة

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief :
Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.Box 855, Postal Code . 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608.

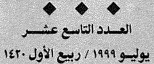
الاشـــراف الفـــني
أشــرف أبواليزيـد

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالـة : ٦٩٩١٦٧/ ٦٩٩٤٥١ تلكس : ON. OMANEA ٢٧٥٨ ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشــــارات

* **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف ـ آسفين ـ التعامل مع أصحابها.**
* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة، ويمكن إرسالها على قرص مدمج.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆



العــدد التاسع عشــر

يوليـو ١٩٩٩ / ربيع الأول ١٤٢٠



عدسة: خالد أشرف، سلطنة عمان.

الغلاف الأخير: مشهد من احتفالية الافتتاح للمهرجان المسرحي السادس للفرق الأهلية بمجلس التعاون لدول الخليج العربية، مسقط، تصوير: محمد زبير شيخ

مـايك بـراون، محمد البلـوشي، سمير حنا، فرانك مالكير، سمير اليوسـف، خليل الشيـخ، ميثم الجنابي، هـاشم صالـح، أمينة غصـن، عبدالـرحمن السـالمي، محسـن جاسـم الموسـوي، عبـدالمنعـم الحسنـي، ريهارد فاغنر، نوفل نيوف، عبدالرزاق عيـد، محمـد سيـف، مـرام المصري، جمال الـدين طـالـب، ابراهيم فـرغلي، صباح الخراط زوين، بندر عبدالحميد، محسن الـرملي، عبـدالهادي سعـدون، الخضر شودار، حسـن حلمي، سعيـد هادف، هـاشم شفيـق، حكيـم ميلـود، عبـدالمنعـم رمضـان، خالـد المعالي، محمـد بشكـار، عمـر الكـدي، أكـرم قطريب، فـاروق سلوم، زهران القـاسمـي، السماح عبـدالله، محمد حجي محمد، عبـدالعزيز الحاجي، سعاد فهـد السعيـد، سعاد الكواري، عامـر الرحبي، عصـام عيسـى رجـب، عبـدالرحمن منيـف، منيرة الفاضل، سركون بولص، محمد المحروقي، محمـود الريماوي، زيـاد علي، عبدالستـار خليـف، محمد بن سيف الـرحبي، سالم الحميـدي، سليمان المعمـري، أفـراح الصـديـق، صـلاح عبـداللطيـف، أحمد بـن علي المشيخـي، إدوار الخراط، أمـل منصـور، فخـري صـالـح، عبدالمقصـود عبـدالكـريم، صدوق نورالديـن، زهير غانم، فوزية رشيد، عبدالباري طاهر، يحيى بـن سـلام المنـذري، محمد عبدالحليم غنيم، محمـود الـرحبـي، هـلال الحجـري.



NIZWA

مجلـة فصليـة ثقافيـة